

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**Representación de la sexualidad entre hombres en el cine
español (1939-2010)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Rafael Arroyo Fernández

Director

Francisco García García

Madrid, 2017

©Miguel Rafael Arroyo Fernández, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**



**REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD
ENTRE HOMBRES
EN EL CINE ESPAÑOL (1939 - 2010)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Miguel Rafael Arroyo Fernández

bajo la dirección del doctor

Francisco García García

Madrid, 2015

El punto importante será saber en qué formas, a través de qué canales, deslizándose a lo largo de qué discursos llega el poder hasta las conductas más tenues y más individuales, qué caminos le permiten alcanzar las formas infrecuentes o apenas perceptibles del deseo, cómo infiltra y controla el placer cotidiano —todo ello con efectos que pueden ser de rechazo, de bloqueo, de descalificación, pero también de incitación, de intensificación, en suma: “las técnicas polimorfas del poder”.

Foucault (1977, p. 19)

El amor es un milagro, nene, no le des la espalda. A esta vieja bruja no le gusta dar consejos, pero te voy a decir algo: defendé tus cosas por más locas que te parezcan, porque si no las defendés vos, no te las defiende nadie.

La tía Orfelina a Raúl Loberas en
Otra historia de amor (1986)

Tanto amaba el amante a su Amado que creía cuanto le decía, y tanto deseaba entenderle que después el amor del amigo estaba entre la creencia y la inteligencia. Creer de una manera irracional o creer desde la inteligencia. No sé qué prefiero. ¿Y tú?

Ramón Llull en boca de Jaume.
Amigo/Amado (1999)

Agradecimientos

Los familiares y amigos que me han apoyado ya saben que les estoy muy agradecido, pero quiero aquí recordar especialmente a mi padre Domingo ya fallecido, a mi madre Matilde, y a mis hermanos y sobrinos. Agradezco de todo corazón a mi familia por haberme animado a culminar este proyecto, pero no puedo dejar de mencionar de forma especial a mi hermana María Dolores, que además de ser una estupenda escritora y crítica de arte, siempre estuvo ahí para ayudarme en cuestiones prácticas y urgentes que a mi me descolocaban y que ella resolvía enseguida.

El catedrático Francisco García García es una persona con una energía y un entusiasmo sorprendentes, que desde el momento en que le comuniqué que estaba buscando un director de tesis hasta que presenté el escrito estuvo orientándome, jaleándome para que siguiera, alerta cuando pensaba que me había estancando, pero siempre dándome toda la libertad del mundo para que llevara a cabo la investigación por los derroteros que yo creyera convenientes, lo cual es muy de agradecer.

Es obligado que recuerde también a los miles de escritores, guionistas, directores, productores, artistas y todos esos otros profesionales que han dedicado sus recursos y su talento para hacer del séptimo arte lo que es: un creador de imaginarios y de fantasías que con frecuencia se convierten en realidades. Son tantos los buenos y malos momentos que nos han regalado, tanto lo que nos han enseñado, tanto lo que nos han obligado a replantearnos, tanto lo que nos han hecho sentir, soñar y reír ...

A todas esas personas que de una u otra forma han colaborado en la realización de las películas aquí estudiadas va dedicada esta investigación, con toda la gratitud de nosotros, los espectadores.

Índice de contenido

Resumen / Abstract.....	17
Palabras clave / Keywords.....	17
1 - INTRODUCCIÓN.....	18
1.1 - Justificación.....	18
1.2 - Oportunidad.....	19
1.3 - Finalidad.....	20
1.4 - Estructura y proceso de la investigación.....	20
2 - UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINAR.....	22
2.1 - De la ocultación a la puesta en discurso.....	23
2.2 - Un mapa no es el territorio.....	29
2.2.1 - Discusiones bíblicas.....	33
2.2.2 - El sodomita como pecador.....	38
2.2.3 - La homosexualidad se desgaja de la heterosexualidad.....	41
2.2.4 - Los gais, una tercera vuelta de tuerca.....	44
2.2.5 - Esos bisexuales que nadie sabe dónde están.....	47
2.2.5.1 - La escala Kinsey.....	49
2.2.5.2 - Escalas multifactoriales.....	54
2.2.6 - Infancia y adolescencia.....	56
2.3 - Una realidad construida socialmente.....	59
2.3.1 - La desestructuración de las relaciones.....	59
2.3.2 - La violencia simbólica.....	63
2.3.3 - Disidentes de la matriz sexista.....	67
2.3.4 - La masculinidad en el armario.....	70
2.3.5 - Un exogrupo basado en la orientación sexual.....	79
2.3.6 - Las defensas del yo.....	82
2.3.7 - Estereotipos y rasgos de estereotipación.....	86
2.3.7.1 - Tipos proclives a la estereotipación.....	87
2.3.7.2 - Rasgos de estereotipación.....	92
2.3.7.3 - Tipologías y personajes redondos.....	96
2.4 - Algunos defectos metodológicos.....	100
2.4.1 - Zonas limitadas de significado y etiquetaciones.....	100
2.4.2 - Cegueras de la militancia.....	104
2.4.3 - Las estrategias de apropiación.....	106
2.4.4 - Homosexualidades latentes.....	109
3 - FASE DE INVESTIGACIÓN INDUCTIVA.....	112
3.1 - Diseño de la investigación.....	112
3.1.1 - Objeto formal.....	112
3.1.2 - Preguntas de la investigación.....	112
3.1.3 - Objetivos.....	113
3.1.4 - Criterios para la selección de la muestra.....	113
3.1.5 - Metodología.....	113
3.2 - Análisis e interpretación de los datos.....	114
3.2.1 - Introducción a las modalidades.....	114
3.2.2 - Modalidades en cuanto a la explicitud.....	120
3.2.2.1 - Explicitud en las primeras décadas del cine.....	121
3.2.2.1.1 - Primeras muestras de la modalidad indirecta.....	121
3.2.2.1.2 - Inicios de la modalidad sugerida.....	123
3.2.2.1.3 - Inicios de la modalidad directa.....	125
3.2.2.2 - La modalidad oculta.....	126
3.2.2.2.1 - Monstruos en la sombra.....	127
3.2.2.2.2 - Amistades ambiguas.....	132

3.2.2.2.3 - Representaciones metafóricas.....	134
3.2.2.2.4 - La estereotipación diluida y la disonancia.....	135
3.2.2.2.5 - Rastros de la modalidad indirecta.....	138
3.2.2.2.6 - Palimpsestos.....	140
3.2.2.2.7 - La estrategia albertine y la autocensura.....	141
3.2.2.3 - Resurgir y pervivencia de la modalidad sugerida.....	142
3.2.2.4 - Resurgir y pervivencia de la modalidad indirecta.....	146
3.2.2.5 - Resurgir de la modalidad directa.....	150
3.2.3 - Modalidades en cuanto a la integración.....	150
3.2.3.1 - La modalidad heterocentrada.....	151
3.2.3.1.1 - La estereotipación y la negativización.....	152
3.2.3.1.2 - Expresión directa de la homofobia social.....	153
3.2.3.1.3 - Chistes y elementos sorpresa.....	154
3.2.3.1.4 - Evocaciones del deseo negado.....	156
3.2.3.1.5 - Secundarios positivos en función del héroe.....	157
3.2.3.2 - La modalidad integradora.....	158
3.2.3.2.1 - Dos protagonistas masculinos.....	158
3.2.3.2.2 - Triángulos y tríos.....	160
3.2.3.2.3 - Grupos mixtos.....	162
3.2.3.2.4 - Familias.....	163
3.2.3.3 - La modalidad homocentrada.....	164
3.2.3.3.1 - Parejas.....	165
3.2.3.3.2 - Individuos.....	166
3.2.3.3.3 - Grupos de amigos y ambientes.....	168
3.2.3.3.4 - El drama del sida.....	169
3.2.4 - Modalidades en cuanto a la intención.....	170
3.2.4.1 - Modalidad reivindicativa.....	172
3.2.4.1.1 - Inicios de la modalidad reivindicativa.....	173
3.2.4.1.2 - Resurgir y pervivencia de la modalidad reivindicativa.....	176
3.2.4.2 - Modalidad normalizadora.....	182
3.2.4.2.1 - La homosexualidad.....	182
3.2.4.2.2 - Primeras experiencias.....	188
3.2.4.2.3 - La pederastia.....	191
3.2.4.2.4 - La bisexualidad.....	193
3.2.4.2.5 - Padres homo y bisexuales.....	200
3.2.4.2.6 - El incesto.....	203
3.2.4.3 - Modalidad carnavalesca.....	205
3.2.4.3.1 - En las primeras décadas del cine.....	208
3.2.4.3.2 - Resurgir y pervivencia de la modalidad carnavalesca.....	211
3.2.4.4 - Modalidad problematizadora.....	222
3.2.5 - Modalidades en cuanto a la problematización.....	223
3.2.5.1 - Ridiculizante.....	224
3.2.5.2 - Moralizante.....	228
3.2.5.2.1 - El matrimonio y la familia.....	229
3.2.5.2.2 - Niños y adolescentes en peligro.....	233
3.2.5.3 - Marginalizadora.....	237
3.2.5.3.1 - Delincuencia.....	238
3.2.5.3.2 - Prostitución infantil.....	240
3.2.5.3.3 - Chaperos.....	241
3.2.5.4 - Patologizadora.....	244
3.2.5.4.1 - Terapias.....	245
3.2.5.4.2 - La medicalización del transgénero.....	250
3.2.5.5 - Envilecedora.....	258
3.2.5.5.1 - Enemigos ideológicos y políticos.....	259
3.2.5.5.2 - La feminización y la psicopatía.....	262
3.2.5.5.3 - Los perversos bisexuales.....	264
3.2.5.5.4 - Héroes malvados.....	267
3.2.5.6 - Fatalista. Obituario.....	269
3.2.5.6.1 - Fueron asesinados.....	270
3.2.5.6.2 - Se suicidaron o autodestruyeron.....	277
3.2.5.6.3 - Por accidentes y muertes azarosas.....	280

3.2.5.6.4 - Por muerte natural.....	281
3.2.5.6.5 - Fallecidos por el sida.....	281
3.2.6 - Modalidades en cuanto al erotismo.....	283
3.2.6.1 - Modalidad erótica.....	285
3.2.6.2 - Modalidad antierótica.....	293
4 - FASE DE INVESTIGACIÓN DEDUCTIVA.....	308
4.1 - Diseño de la investigación.....	308
4.1.1 - Objeto formal.....	308
4.1.2 - Preguntas de la investigación.....	308
4.1.3 - Objetivos.....	309
4.1.4 - Criterios para la selección de la muestra.....	309
4.1.5 - Hipótesis.....	310
4.1.6 - Metodología.....	310
4.1.6.1 - Datos de la película.....	311
4.1.6.2 - Caracterización de los personajes.....	312
4.1.6.3 - Representación de las relaciones.....	315
4.2 - Análisis e interpretación de los datos.....	317
4.2.1 - Las películas de la muestra.....	317
1 ~ Los hijos de la noche, de Benito Perojo (1939).....	318
2 ~ Los cuatro Robinsones, de Eduardo García Maroto (1939).....	318
3 ~ ¡Harka!, de Carlos Arévalo (1941).....	319
4 ~ Alma de Dios, de Ignacio F. Iquino (1941).....	321
5 ~ ¡A mi la legión!, de Juan de Orduña (1942).....	321
6 ~ Boda accidentada, de Ignacio F. Iquino (1943).....	323
7 ~ Deliciosamente tontos, de Juan de Orduña (1943).....	324
8 ~ Tuvo la culpa Adán, de Juan de Orduña (1943).....	325
9 ~ El hombre que las enamora, de José María Castellví Marimón (1944).....	326
10 ~ El emigrado, de Ramón Torrado (1946).....	327
11 ~ Audiencia pública, de Florián Rey (1946).....	327
12 ~ Pequeñeces, de Juan de Orduña (1950).....	328
13 ~ La trinca del aire, de Ramón Torrado (1951).....	328
14 ~ Habitación para tres, de Antonio de Lara (1952).....	329
15 ~ Los ojos dejan huellas, de José Luis Sáenz de Heredia (1952).....	330
16 ~ Alta costura, de Luis Marquina (1954).....	331
17 ~ La pícara molinera, de León Klimovsky (1954).....	331
18 ~ Historias de la radio, de José Luis Sáenz de Heredia (1955).....	332
19 ~ La otra vida del Capitán Contreras, de Rafael Gil (1955).....	332
20 ~ Los agentes del quinto grupo, de Ricardo Gascón (1955).....	333
21 ~ El guardián del paraíso, de Antonio Ruiz Castillo (1955).....	334
22 ~ Al fin solos, de José María Elorrieta (1955).....	334
23 ~ La lupa (Agencia de investigaciones privadas), de Luis Lucia (1955).....	335
24 ~ Muerte de un ciclista, de Juan Antonio Bardem (1955).....	335
25 ~ Todos somos necesarios, de José Antonio Nieves Conde (1956).....	336
26 ~ La vida en un bloc, de Juan Bosch (1956).....	336
27 ~ La chica del barrio, de Ricardo Nuñez (1956).....	337
28 ~ El andén, de Eduardo Manzanos Brochero (1957).....	337
29 ~ El ojo de cristal, de Antonio Santillán (1957).....	337
30 ~ Los maridos no cenar en casa, de Jerónimo Mihura (1957).....	338
31 ~ Entierro de un funcionario en primavera, de José María Zabalza (1958).....	339
32 ~ El gafe, de Pedro Luis Ramírez (1959).....	339
33 ~ Parque de Madrid, de Enrique Cahen Salaberry (1959).....	340
34 ~ Una gran señora, de Luis César Amadori (1959).....	340
35 ~ Las de Caín, de Antonio Momplet (1959).....	341
36 ~ Azafatas con permiso, de Ernesto Arancibia (1959).....	341
37 ~ Don Lucio y el Hermano Pío, de José Antonio Nieves Conde (1960).....	341
38 ~ 091, policía al habla, de José María Forqué (1960).....	342
39 ~ Atraco a las tres, de José María Forqué (1960).....	342
40 ~ Mi calle, de Edgar Neville (1960).....	342
41 ~ La pandilla de los once de Pedro Lazaga (1961).....	343
42 ~ Juventud a la intemperie, de Ignacio F. Iquino (1961).....	343
43 ~ Cerrado por asesinato, de José Luis Gamboa (1961).....	344
44 ~ El pobre García, de Tony Leblanc (1961).....	345

45 ~ Diferente, de Luis María Delgado (1962).....	345
46 ~ Una isla con tomate, de Tony Leblanc (1962).....	346
47 ~ El grano de mostaza, de José Luis Sáenz de Heredia (1962).....	347
48 ~ Gritos en la noche, de Jesús Franco (1962).....	348
49 ~ Se necesita chico, de Antonio Mercero (1963).....	348
50 ~ El mundo sigue, de Fernando Fernán-Gómez (1963).....	348
51 ~ Rueda de sospechosos, de Ramón Fernández (1964).....	349
52 ~ Piso de soltero, de Alfonso Balcázar (1964).....	349
53 ~ Muere una mujer, de Mario Camus (1964).....	350
54 ~ La chica del trébol, de Sergio Grieco (1964).....	351
55 ~ El extraño viaje, de Fernando Fernán-Gómez (1964).....	351
56 ~ Casi un caballero, de José María Forqué (1964).....	351
57 ~ El salario del crimen, de Julio Buchs (1964).....	352
58 ~ Toto de Arabia, de Antonio de la Loma (1965).....	352
59 ~ El tímido, de Pedro Lazaga (1965).....	352
60 ~ Crimen de doble filo, de José Luis Borau (1965).....	353
61 ~ El juego de la oca, de Manuel Summers (1965).....	354
62 ~ Estambul 65, de Antonio Isasi-Isasmendi (1965).....	354
63 ~ Whisky y Vodka, de Fernando Palacios (1965).....	355
64 ~ 07 con el 2 delante, de Ignacio F. Iquino (1966).....	355
65 ~ La tía de Carlos en minifalda, de Augusto Fenollar e Ignacio F. Iquino (1966).....	356
66 ~ Lola, espejo oscuro, de Fernando Merino (1966).....	356
67 ~ Una historia de amor, de Jorge Grau (1966).....	357
68 ~ Días de viejo color, de Pedro Olea (1967).....	357
69 ~ Club de solteros, de Pedro Mario Herrero (1967).....	358
70 ~ Mañana será otro día, de Jaime Camino (1967).....	360
71 ~ Amor a la española, de Fernando Merino (1967).....	360
72 ~ 40 grados a la sombra, de Mariano Ozores (1967).....	361
73 ~ ¿Qué hacemos con los hijos?, de Pedro Lazaga (1967).....	361
74 ~ Operación Cabaretera, de Mariano Ozores (1967).....	361
75 ~ Los subdesarrollados, de Fernando Merino (1968).....	362
76 ~ Operación Mata-Hari de Mariano Ozores (1968).....	362
77 ~ Pecados conyugales, de José María Forqué (1968).....	363
78 ~ Amor a todo gas, de Ramón Torrado (1968).....	363
79 ~ La dinamita está servida, de Fernando Merino (1968).....	364
80 ~ Una vez al año hacerse hippy no hace daño, de Javier Aguirre (1969).....	364
81 ~ Se armó el belén, de José Luis Sáenz de Heredia (1969).....	365
82 ~ De picos pardos a la ciudad, de Ignacio F. Iquino (1969).....	365
83 ~ Los extremeños se tocan, de Alfonso Paso (1970).....	365
84 ~ No desearás al vecino del quinto, de Ramón Fernández (1970).....	367
85 ~ Crimen imperfecto, de Fernando Fernán-Gómez (1970).....	369
86 ~ Una señora llamada Andrés, de Julio Buchs (1970).....	369
87 ~ El triangulito, de José María Forqué (1970).....	370
88 ~ La tonta del bote, de Juan de Orduña (1970).....	370
89 ~ El Conde Drácula, de Jesús Franco (1970).....	371
90 ~ Aunque la hormona se vista de seda, de Vicente Escrivá (1971).....	372
91 ~ Los días de Cabirio, de Fernando Merino (1971).....	373
92 ~ A mí las mujeres ni fu ni fa, de Mariano Ozores (1971).....	375
93 ~ El apartamento de la tentación, de Julio Buchs (1971).....	376
94 ~ No desearás la mujer del vecino, de Fernando Merino (1971).....	376
95 ~ Mi querida señorita, de Jaime de Armiñán (1972).....	377
96 ~ Los novios de mi mujer, de Ramón Fernández (1972).....	378
97 ~ ¡No firmes más letras, cielo!, de Pedro Lazaga (1972).....	379
98 ~ Ligue story, de Alfonso Paso (1972).....	380
99 ~ La liga no es cosa de hombres, de Ignacio F. Iquino (1972).....	380
100 ~ La casa de las Chivas, de León Klimovsky (1972).....	381
101 ~ Drácula contra Frankenstein, de Jesús Franco (1972).....	381
102 ~ La semana del asesino, de Eloy de la Iglesia (1973).....	381
103 ~ Una gota de sangre para morir amando, de Eloy de la Iglesia (1973).....	383
104 ~ La campana del infierno, de Claudio Guerín (1973).....	384
105 ~ Lo verde empieza en los pirineos, de Vicente Escrivá (1973).....	384
106 ~ Los ojos siniestros del doctor Orloff, de Jesús Franco (1973).....	385
107 ~ No es bueno que el hombre esté solo, de Pedro Olea (1973).....	385
108 ~ Aborto criminal, de Ignacio F. Iquino (1973).....	386
109 ~ No encontré rosas para mi madre, de Francisco Rovira Beleta (1973).....	387
110 ~ Las estrellas están verdes, de Pedro Lazaga (1973).....	387

111 ~ Celos, amor y Mercado Común, de Alfonso Paso (1973).....	387
112 ~ Sexy Cat, de Julio Pérez Tabernero (1973).....	388
113 ~ Las señoritas de mala compañía, de José Antonio Nieves Conde (1973).....	388
114 ~ Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?, de Ramón Fernández (1974).....	388
115 ~ El reprimido, de Mariano Ozores (1974).....	389
116 ~ Jenaro el de los 14, de Mariano Ozores (1974).....	390
117 ~ El calzonazos, de Mariano Ozores (1974).....	391
118 ~ Onofre, de Luis María Delgado (1974).....	391
119 ~ El insólito embarazo de los Martínez, de Javier Aguirre (1974).....	391
120 ~ Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán ... y mucha música), de Angelino Fons (1974).....	392
121 ~ Las obsesiones de Armando, de Luis María Delgado (1974).....	393
122 ~ Los nuevos españoles de Roberto Bodegas (1974).....	394
123 ~ Una libélula para cada muerto, de León Klimovsky (1974).....	394
124 ~ Odio mi cuerpo, de León Klimovsky (1974).....	395
125 ~ Cinco almohadas para una noche, de Pedro Lazaga (1974).....	395
126 ~ Juego de amor prohibido, de Eloy de la Iglesia (1975).....	396
127 ~ El asesino de muñecas, de Miguel Madrid (1975).....	397
128 ~ Virilidad a la española, de Francisco Lara Polop (1975).....	398
129 ~ Un lujo a su alcance, de Ramón Fernández (1975).....	398
130 ~ Un día con Sergio, de Rafael Romero Marchent (1975).....	399
131 ~ Cambio de sexo, de Vicente Aranda (1976).....	399
132 ~ Haz la loca ... no la guerra, de José Truchado (1976).....	401
133 ~ Ellas los prefieren locas, de Mariano Ozores (1976).....	402
134 ~ Mauricio mon amour, de Juan Bosch (1976).....	403
135 ~ Las delicias de los verdes años, de Antonio Mercero (1976).....	403
136 ~ El chiste, de Eduardo Manzanos Brochero (1976).....	405
137 ~ El secreto inconfesable de un chico bien, de Jorge Grau (1976).....	408
138 ~ Fulanita y sus menganos, de Pedro Lazaga (1976).....	409
139 ~ Manuela, de Gonzalo García Pelayo (1976).....	409
140 ~ La otra alcoba, de Eloy de la Iglesia (1976).....	410
141 ~ Los placeres ocultos, de Eloy de la Iglesia (1977).....	410
142 ~ A un dios desconocido, de Jaime Chávarri (1977).....	413
143 ~ Parranda, de Gonzalo Suárez (1977).....	415
144 ~ Reina zanahoria, de Gonzalo Suárez (1977).....	416
145 ~ Los claros motivos del deseo, de Miguel Picazo (1977).....	416
146 ~ El transexual, de José Jara (1977).....	417
147 ~ El despertar de los sentidos, de Manuel Esteba (1977).....	418
148 ~ La Coquito, de Pedro Masó (1977).....	420
149 ~ Uno del millón de muertos, de Andrés Velasco (1977).....	420
150 ~ Perros callejeros, de José Antonio de la Loma (1977).....	420
151 ~ El diputado, de Eloy de la Iglesia (1978).....	420
152 ~ Ocaña retrato intermitente, de Ventura Pons (1978).....	423
153 ~ Un hombre llamado Flor de Otoño, de Pedro Olea (1978).....	425
154 ~ La escopeta nacional, de Luis García Berlanga (1978).....	426
155 ~ El asesino de Pedralbes, de Gonzalo Herralde (1978).....	426
156 ~ Ensalada Baudelaire, de Leopold Pomés (1978).....	427
157 ~ Los ojos vendados, de Carlos Saura (1978).....	428
158 ~ Rebeldía, de Andrés Velasco (1978).....	429
159 ~ Cuarenta años sin sexo, de Juan Bosch (1979).....	430
160 ~ El sexo ataca (1ª jornada), de Manuel Summers (1979).....	431
161 ~ Ernesto, de Salvatore Samperi (1979).....	433
162 ~ El sacerdote, de Eloy de la Iglesia (1979).....	435
163 ~ Perros callejeros II, de José Antonio de la Loma (1979).....	436
164 ~ El caminante, de Paul Naschy (1979).....	437
165 ~ La boda del señor cura, de Rafael Gil (1979).....	438
166 ~ Los bingueros, de Mariano Ozores (1979).....	439
167 ~ Los energéticos, de Mariano Ozores (1979).....	440
168 ~ La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona, de Ramón Fernández (1979).....	440
169 ~ ¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita? de Chumy Chúmez (1979).....	442
170 ~ Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, de Pedro Almodóvar (1980).....	442
171 ~ Navajeros, de Eloy de la iglesia (1980).....	443
172 ~ Chocolate, de Gil Carretero (1980).....	445
173 ~ F.E.N., de Antonio Hernández (1980).....	446
174 ~ Él y él, de Eduardo Manzanos Brochero (1980).....	447
175 ~ ¡Qué verde era mi duque!, de José María Forqué (1980).....	449
176 ~ ... y al tercer año resucitó, de Rafael Gil (1980).....	449

177 ~ La quinta del porro, de Francesc Bellmunt (1980).....	450
178 ~ El erótico enmascarado, de Mariano Ozores (1980).....	451
179 ~ Ópalo de fuego: mercaderes del sexo, de Jesús Franco (1980).....	452
180 ~ Cinco tenedores, de Fernando Fernán-Gómez (1980).....	453
181 ~ Los fieles sirvientes, de Francesc Betriu (1980).....	453
182 ~ El vicario de Olot, de Ventura Pons (1981).....	454
183 ~ Manderley, de Jesús Garay (1981).....	454
184 ~ Gay club, de Ramón Fernández (1981).....	455
185 ~ Pepe, no me des tormento, de José María Gutiérrez Santos (1981).....	456
186 ~ Patrimonio nacional, de Luis García Berlanga (1981).....	457
187 ~ Ángeles gordos (Fat Angels), de Manuel Summers (1981).....	457
188 ~ Barcelona Sur, de Jordi Cadena (1981).....	457
189 ~ Gary Cooper que estás en los cielos, de Pilar Miró (1981).....	458
190 ~ El crack, de José Luis Garci (1981).....	458
191 ~ Hablamos esta noche, de Pilar Miró (1982).....	458
192 ~ La colmena, de Mario Camus (1982).....	459
193 ~ Laberinto de pasiones, de Pedro Almodóvar (1982).....	461
194 ~ Antonieta, de Carlos Saura (1982).....	462
195 ~ Colegas, de Eloy de la Iglesia (1982).....	463
196 ~ Los embarazados, de Joaquín Coll Espona (1982).....	464
197 ~ La tía de Carlos, de Luis María Delgado (1982).....	465
198 ~ Adolescencia, de Germán Lorente (1982).....	466
199 ~ Corazón de papel, de Roberto Bodegas (1982).....	466
200 ~ Aberraciones sexuales de un diputado, de Justo Pastor (1982).....	467
201 ~ Pestañas postizas, de Enrique Belloch (1982).....	467
202 ~ El primer divorcio, de Mariano Ozores (1982).....	468
203 ~ Un rolls para Hipólito, de Juan Bosch (1982).....	468
204 ~ Ni te cases ni te embarques, de Javier Aguirre (1982).....	469
205 ~ La enfermera, el marica y el cachondo de don Peppino, de Michele Massimo Tarantini (1982).....	469
206 ~ El crack dos, de José Luis Garci (1983).....	470
207 ~ El pico, de Eloy de la Iglesia (1983).....	472
208 ~ Que nos quiten lo bailao, de Carles Mira (1983).....	474
209 ~ Los caraduros, de Antonio Ozores (1983).....	475
210 ~ Huevos revueltos, de Enrique Jiménez Pereira (1983).....	475
211 ~ El violador violado, de Juan José Porto (1983).....	476
212 ~ El currante, de Mariano Ozores (1983).....	476
213 ~ Asalto al Banco Central, de Santiago Lapeira (1983).....	477
214 ~ El pico 2, de Eloy de la Iglesia (1984).....	477
215 ~ La muerte de Mikel, de Imanol Uribe (1984).....	477
216 ~ Poppers, de José María Castellvi (1984).....	478
217 ~ Vestida de azul, de Antonio Giménez Rico (1984).....	479
218 ~ La noche más hermosa, de Manuel Gutiérrez Aragón (1984).....	480
219 ~ ¿Qué he hecho yo para merecer esto!., de Pedro Almodóvar (1984).....	481
220 ~ La Biblia en pasta, de Manuel Summers (1984).....	482
221 ~ Las alegres chicas de Colsada, de Rafael Gil (1984).....	482
222 ~ El donante, de Ramón Fernández (1985).....	483
223 ~ Otra vuelta de tuerca, de Eloy de la Iglesia (1985).....	485
224 ~ La corte del faraón, de José Luis García Sánchez (1985).....	486
225 ~ La vaquilla, de Luis García Berlanga (1985).....	487
226 ~ Madre in Japan, de Francisco Perales (1985).....	488
227 ~ Don Cipote de la Manga, de Gabriel Iglesias (1985).....	489
228 ~ Sé infiel y no mires con quién, de Fernando Trueba (1985).....	489
229 ~ Marbella, un golpe de cinco estrellas, de Miguel Hermoso (1985).....	490
230 ~ Capullito de alhelí, de Mariano Ozores (1986).....	491
231 ~ Manuel y Clemente, de Javier Palmero (1986).....	492
232 ~ Delirios de amor, de Félix Rotaeta, Luis Eduardo Aute y Cristina Andreu (1986).....	493
233 ~ La rubia del bar, de Ventura Pons (1986).....	493
234 ~ Hay que deshacer la casa, de José Luis García Sánchez (1986).....	494
235 ~ Crónica sentimental en rojo, de Francisco Rovira Beleta (1986).....	495
236 ~ Matador, de Pedro Almodóvar (1986).....	496
237 ~ La ley del deseo, de Pedro Almodóvar (1987).....	496
238 ~ En penumbra, de José Luis Lozano (1987).....	499
239 ~ La vida alegre, de Fernando Colomo (1987).....	500
240 ~ La estanquera de Vallecas, de Eloy de la Iglesia (1987).....	501
241 ~ Moros y cristianos, de Luis García Berlanga (1987).....	502
242 ~ Calé, de Carlos Serrano (1987).....	503

243 ~ La chica de la piscina, de Ramón Fernández (1987).....	504
244 ~ El pecador impecable, de Augusto Martínez Torres (1987).....	504
245 ~ El Lute, camina o revienta, de Vicente Aranda (1987).....	505
246 ~ Sinatra, de Francesc Betriu (1988).....	506
247 ~ Los obsexos, de Mariano Ozores (1988).....	507
248 ~ Canción triste de..., de José Truchado (1988).....	508
249 ~ Matar al Nani, de Roberto Bodegas (1988).....	508
250 ~ Amanece que no es poco, de José Luis Cuerda (1988).....	509
251 ~ Los depredadores de la noche, de Jesús Franco (1988).....	509
252 ~ Las cosas del querer, de Jaime Chávarri (1989).....	510
253 ~ Tras el cristal, de Agustí Villaronga (1989).....	511
254 ~ Si te dicen que caí, de Vicente Aranda (1989).....	512
255 ~ Ander y Yul, de Ana Díez (1989).....	513
256 ~ El baile del pato, de Manuel Iborra (1989).....	513
257 ~ Las edades de Lulú, de Bigas Luna (1990).....	514
258 ~ ¡Ay Carmela! de Carlos Saura (1990).....	515
259 ~ Pareja enloquecida busca madre de alquiler, de Mariano Ozores (1990).....	515
260 ~ Disparate nacional, de Mariano Ozores (1990).....	516
261 ~ Don Juan, mi querido fantasma, de Antonio Mercero (1990).....	516
262 ~ Todo por la pasta, de Enrique Urbizu (1991).....	516
263 ~ Los gusanos no llevan bufanda, de Javier Elorrieta (1991).....	517
264 ~ El robo de la joya, de Álvaro Sáenz de Heredia (1991).....	518
265 ~ Salsa rosa, de Manuel Gómez Pereira (1991).....	518
266 ~ El juego de los mensajes invisibles, de Juan Pinzás (1992).....	519
267 ~ Chechu y familia, de Álvaro Sáenz de Heredia (1992).....	520
268 ~ Makinavaja, el último choriso (1992), de Carlos Suárez.....	522
269 ~ Tierno verano de lujurias y azoteas, de Jaime Chávarri (1992).....	523
270 ~ Aquí el que no corre, vuela, de Ramón Fernández (1992).....	523
271 ~ La noche del ejecutor, de Paul Naschy (1992).....	524
272 ~ Todos a la cárcel, de Luis García Berlanga (1993).....	524
273 ~ El laberinto griego, de Rafael Alcázar (1993).....	525
274 ~ Acción mutante, de Álex de la Iglesia (1993).....	526
275 ~ Historias de la puta mili, de Manuel Esteban (1993).....	526
276 ~ ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?, de Manuel Gómez Pereira (1993).....	527
277 ~ Pelotazo nacional, de Mariano Ozores (1993).....	527
278 ~ Makinavaja 2, semos peligrosos (1993), de Carlos Suárez.....	528
279 ~ Alegre ma non troppo, de Fernando Colomo (1994).....	528
280 ~ Fresa y chocolate, de Tomás Gutiérrez Alea (1994).....	529
281 ~ La tabla de Flandes, de Jim McBride (1994).....	531
282 ~ Una chica entre un millón, de Álvaro Sáenz de Heredia (1994).....	532
283 ~ El palomo cojo, de Jaime de Armiñán (1995).....	532
284 ~ Hotel y domicilio, de Ernesto del Río (1995).....	534
285 ~ Boca a boca, de Manuel Gómez Pereira (1995).....	535
286 ~ Historias del Kronen, de Montxo Armendáriz (1995).....	537
287 ~ Morirás en Chafarinas, de Pedro Olea (1995).....	539
288 ~ El último viaje de Robert Rylands, de Gracia Querejeta (1995).....	540
289 ~ ¡Oh, cielos!, de Ricardo Franco (1995).....	541
290 ~ Gran Slalom, de Jaime Chávarri (1995).....	541
291 ~ Las cosas del querer 2, de Jaime Chávarri (1995).....	542
292 ~ Brujas, de Álvaro Fernández Armero (1995).....	542
293 ~ El Rey del río, de Manuel Gutiérrez Aragón (1995).....	543
294 ~ La ley de la frontera, de Adolfo Aristarain (1995).....	544
295 ~ Bambola, de Bigas Luna (1996).....	544
296 ~ Susanna, de Antonio Chavarrías (1996).....	545
297 ~ Fotos, de Elio Quiroga (1996).....	546
298 ~ Más que amor frenesí, de Alfonso Albacete (1996).....	547
299 ~ Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (1996).....	548
300 ~ Cosas que nunca te dije, de Isabel Coixet (1996).....	548
301 ~ Taxi, de Carlos Saura (1996).....	549
302 ~ Muerte en Granada, de Marcos Zurinaga (1996).....	550
303 ~ Amor de hombre, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra (1997).....	551
304 ~ Hamam, el baño turco, de Ferzan Ozpetek (1997).....	552
305 ~ Caricias, de Ventura Pons (1997).....	554
306 ~ 99.9. La frecuencia del terror, de Agustí Villaronga (1997).....	556
307 ~ Martín (Hache), de Adolfo Aristarain (1997).....	557
308 ~ Pajarico, de Carlos Saura (1997).....	558

309 ~ Chevrolet, de Javier Maqua (1997).....	559
310 ~ Gracias por la propina, de Francesc Bellmunt (1997).....	560
311 ~ Limpieza en seco, de Anne Fontaine (1997).....	561
312 ~ Cuernos de espuma, de Manuel Toledano (1997).....	562
313 ~ Cosas que dejé en la Habana, de Manuel Gutiérrez Aragón (1997).....	563
314 ~ Una pareja perfecta, de Francesc Betriu (1998).....	564
315 ~ La niña de tus ojos, de Fernando Trueba (1998).....	565
316 ~ ChaChaCha, de Antonio del Real (1998).....	566
317 ~ No se lo digas a nadie, de Francisco J. Lombardi (1998).....	566
318 ~ Hotel Room, de Cesc Gay y Daniel Gimelberg (1998).....	567
319 ~ Torrente, el brazo tonto de la ley, de Santiago Segura (1998).....	568
320 ~ Alice y Martin, de André Téchiné (1998).....	572
321 ~ El faro del sur, de Eduardo Mignogna (1998).....	573
322 ~ Pásate a la pasta, de Antonello de Leo (1999).....	573
323 ~ Segunda piel, de Gerardo Vera (1999).....	575
324 ~ Amigo/Amado (Amic/Amat), de Ventura Pons (1999).....	576
325 ~ Sobreviviré, de Alfonso Albacete (1999).....	577
326 ~ Todo sobre mi madre, de Pedro Almodóvar (1999).....	579
327 ~ Érase otra vez (Era outra vez), de Juan Pinzás (1999).....	580
328 ~ Marta y alrededores, de Nacho Pérez de la Paz (1999).....	583
329 ~ Novios, de Joaquín Oristrell (1999).....	584
330 ~ ¿Entiendes? (Porquoi pas moi?), de Stéphane Giusti (1999).....	585
331 ~ Se buscan Fulmontis, de Álex Calvo-Sotelo (1999).....	586
332 ~ Muertos de risa, de Álex de la Iglesia (1999).....	586
333 ~ Ataque verbal, de Miguel Albaladejo (1999).....	587
334 ~ El mar, de Agustí Villaronga (2000).....	588
335 ~ Km.0, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra (2000).....	589
336 ~ Me da igual, de David Gordon (2000).....	590
337 ~ Almejas y mejillones, de Marcos Carnevale (2000).....	592
338 ~ Krámpack, de Cesc Gay (2000).....	593
339 ~ Nosotras, de Judith Colell (2000).....	595
340 ~ Sé quien eres, de Patricia Ferreira (2000).....	595
341 ~ Divertimento, de José García Hernández (2000).....	596
342 ~ Báilame el agua, de Josecho San Mateo (2000).....	598
343 ~ La Virgen de los Sicarios, de Barbet Schroeder (2000).....	599
344 ~ Plata quemada, de Marcelo Piñeyro (2000).....	600
345 ~ ¡Ja me maaten...!, de Juan Muñoz (2000).....	602
346 ~ Obra maestra, de David Trueba (2000).....	602
347 ~ Terca vida, de Fernando Huertas (2000).....	602
348 ~ El bola, de Achero Mañas (2000).....	603
349 ~ Todo me pasa a mí, de Miguel García Borda (2001).....	603
350 ~ Sin vergüenza, de Joaquín Oristrell (2001).....	605
351 ~ I love you baby, de Alfonso Albacete (2001).....	607
352 ~ Sagitario, de Vicente Molina Foix (2001).....	609
353 ~ El cielo abierto, de Miguel Albaladejo (2001).....	610
354 ~ El paraíso ya no es lo que era, de Francesc Betriu (2001).....	611
355 ~ Torrente 2: Misión en Marbella, de Santiago Segura (2001).....	611
356 ~ En la ciudad sin límites, de Antonio Hernández (2002).....	611
357 ~ Lisistrata, de Francesc Bellmunt (2002).....	613
358 ~ Manjar de amor, de Ventura Pons (2002).....	614
359 ~ El sueño de Ibiza, de Igor Fioravanti (2002).....	615
360 ~ La compasión del diablo, de Paco Siurana (2002).....	616
361 ~ X (equis), de Luis Marías Amondo (2002).....	617
362 ~ Mucha sangre, de Pepe de las Heras (2002).....	618
363 ~ Días de boda, de Juan Pinzás (2002).....	619
364 ~ Al otro lado de la cama (2002), de Emilio Martínez-Lázaro.....	619
365 ~ Hable con ella, de Pedro Almodóvar (2002).....	620
366 ~ El deseo de ser piel roja, de Alfonso Ungria (2002).....	621
367 ~ La caja 507, de Enrique Urbizu (2002).....	621
368 ~ Apasionados, de Juan José Jusid (2002).....	622
369 ~ Piedras, de Ramón Salazar (2002).....	622
370 ~ Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras), de Albert Saguer (2002).....	623
371 ~ El oro de Moscú, de Jesús Bonilla (2003).....	624
372 ~ Dos tipos duros, de Juan Martínez Moreno (2003).....	625
373 ~ Los novios búlgaros, de Eloy de la iglesia (2003).....	626
374 ~ Valentín, de Juan Luis Iborra (2003).....	627

375 ~ De niños (De nens), de Joaquín Jordá (2003).....	629
376 ~ La luz prodigiosa, de Miguel Hermoso (2003).....	630
377 ~ El Polaquito, de Juan Carlos Desanzo (2003).....	631
378 ~ Nada fácil (Pas si grave), de Bernard Rapp (2003).....	631
379 ~ Al sur de Granada, de Fernando Colomo (2003).....	632
380 ~ La fiesta, de Manuel Sanabria (2003).....	633
381 ~ Noviembre, de Achero Mañas (2003).....	633
382 ~ Descongélate, de Félix Sabroso y Nuria Ayaso (2003).....	633
383 ~ Cachorro, de Miguel Albaladejo (2004).....	634
384 ~ La mala educación, de Pedro Almodóvar (2004).....	635
385 ~ Inconscientes, de Joaquín Oristrell (2004).....	638
386 ~ La mirada violeta, de Nacho Pérez de la Paz (2004).....	639
387 ~ Crimen ferpecto, de Álex de la Iglesia (2004).....	640
388 ~ Perfecto amor equivocado, de Gerardo Chijona (2004).....	641
389 ~ F.B.I.: Frikis Buscan Incordiar, de Javier Cárdenas (2004).....	642
390 ~ Pasos, de Federico Luppi (2005).....	642
391 ~ El Calentito, de Chus Gutiérrez (2005).....	643
392 ~ Reinas, de Manuel Gómez Pereira (2005).....	644
393 ~ La vida secreta de las palabras, de Isabel Coixet (2005).....	645
394 ~ Malas temporadas, de Manuel Martín Cuenca (2005).....	646
395 ~ 20 centímetros, de Ramón Salazar (2005).....	647
396 ~ Hotmilk, de Ricardo Bofill (2005).....	648
397 ~ 90 millas, de Francisco Rodríguez (2005).....	649
398 ~ Sinfín, de Manuel Sanabria (2005).....	649
399 ~ Torrente 3: El protector, de Santiago Segura (2005).....	650
400 ~ El desenlace, de Juan Pinzás (2005).....	650
401 ~ Los dos lados de la cama, de Emilio Martínez-Lázaro (2005).....	650
402 ~ AzulOscuroCasiNegro, de Daniel Sánchez Arévalo (2006).....	650
403 ~ La buena voz, de Antonio Cuadri (2006).....	651
404 ~ Va a ser que nadie es perfecto, de Joaquín Oristrell (2006).....	652
405 ~ La hora fría, de Elio Quiroga (2006).....	653
406 ~ ¿Por qué se frotan las patitas?, de Álvaro Begines (2006).....	653
407 ~ El mundo alrededor, de Álex Calvo-Sotelo (2006).....	654
408 ~ La distancia, de Iñaki Dorronsoro (2006).....	655
409 ~ Desde que amanece apetece, de Antonio del Real (2006).....	655
410 ~ Raval, Raval..., de Antoni Verdagué (2006).....	656
411 ~ Tu vida en 65 minutos, de María Ripoll (2006).....	658
412 ~ La máquina de bailar, de Oscar Aibar (2006).....	659
413 ~ Spinnin', de Eusebio Pastrana (2007).....	660
414 ~ XXY, de Lucía Puerzo (2007).....	661
415 ~ Clandestinos, de Antonio Hens (2007).....	663
416 ~ Barcelona (un mapa), de Ventura Pons (2007).....	663
417 ~ Chuecatown, de Juan Flahn (2007).....	664
418 ~ Vida de familia, de Llorenç Soler (2007).....	665
419 ~ El hombre de arena, de José Manuel González-Berbel (2007).....	666
420 ~ Lola, la película, de Miguel Hermoso (2007).....	666
421 ~ ¿Y tú quién eres? de Antonio Mercero (2007).....	667
422 ~ Atasco en la Nacional, de Josecho San Mateo (2007).....	667
423 ~ En tu ausencia, de Iván Noel (2008).....	667
424 ~ Fuera de carta, de Nacho G. Velilla (2008).....	669
425 ~ Soy un pelele, de Hernán Migoya (2008).....	669
426 ~ Los años desnudos. Clasificada S, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (2008).....	670
427 ~ Sexykiller, de Miguel Martí (2008).....	670
428 ~ Ander, de Roberto Castón (2009).....	671
429 ~ Mentiras y gordas, de Alfonso Albacete (2009).....	673
430 ~ Dieta mediterránea, de Joaquín Oristrell (2009).....	674
431 ~ Gordos, de Daniel Sánchez Arévalo (2009).....	675
432 ~ Los abrazos rotos, de Pedro Almodóvar (2009).....	676
433 ~ Al final del camino, de Roberto Santiago (2009).....	677
434 ~ 7 minutos, de Daniela Fejerman (2009).....	678
435 ~ Castillos de cartón, de Salvador García Ruiz (2009).....	679
436 ~ El consul de Sodoma, de Sigfrid Monleón (2009).....	679
437 ~ Madre amadísima, de Pilar Távora (2009).....	682
438 ~ Poniponchi, una chica cuasi perfesta, de Ivan G. Anderson (2009).....	683
439 ~ Celda 211, de Daniel Monzón (2009).....	683
440 ~ Agallas, de Andrés Luque y Samuel Martín Mateos (2009).....	684

441 ~ Tensión sexual no resuelta, de Miguel Ángel Lamata (2010).....	684
442 ~ Todo lo que tú quieras, de Achero Mañas (2010).....	685
443 ~ Pájaros de papel, de Emilio Aragón (2010).....	687
444 ~ Pan negro (Pa negre), de Agustí Villaronga (2010).....	687
445 ~ Biutiful, de Alejandro González Iñárritu (2010).....	689
446 ~ El diario de Carlota, de José Manuel Carrasco (2010).....	690
447 ~ Carne de neón, de Paco Cabezas (2010).....	690
448 ~ 18 comidas, de Jorge Coira (2010).....	691
4.2.2 - Interrelación de las variables.....	692
4.2.2.1 – Las películas.....	692
4.2.2.1.1 - Público objetivo.....	692
4.2.2.1.2 - Homofobia y homofilia.....	693
4.2.2.1.3 - Géneros y subgéneros.....	694
4.2.2.1.4 - Modalidades de representación.....	694
4.2.2.2 – Los personajes.....	698
4.2.2.2.1 - Edad, convivencia, profesiones e identidad de género.....	698
4.2.2.2.2 - Términos empleados para designarlos.....	700
4.2.2.2.3 - Orientación sexual.....	701
4.2.2.2.4 - Evolución y autoconcepto.....	704
4.2.2.2.5 - Nivel de armario.....	706
4.2.2.2.6 - Esencialismo y constructivismo.....	708
4.2.2.2.7 - Identificación y desidentificación.....	708
4.2.2.2.8 - Destino.....	712
4.2.2.2.9 - Estereotipación.....	714
4.2.2.3 – Las relaciones.....	721
4.2.2.3.1 - Duración, número de participantes e implicación.....	722
4.2.2.3.2 - Participantes.....	723
4.2.2.3.3 - Forma de representación.....	725
4.2.2.3.4 - Las prácticas sexuales.....	726
4.2.2.3.5 - Contraste con la sexualidad normativa.....	731
4.2.2.3.6 - Sexo y amor.....	731
5 – CONCLUSIONES.....	732
5.1 - Hallazgos teóricos.....	733
5.2 - Resultados de la investigación inductiva.....	734
5.3 - Resultados de la investigación deductiva.....	735
6 - FUENTES.....	738
6.1 - Bibliografía.....	738
6.2 - Filmografía.....	743
7 - ÍNDICES.....	760
7.1 - Índices de conceptos, películas y directores.....	760
7.2 - Índice de gráficos.....	798

Resumen

Apoyándonos en un conjunto de conceptos y herramientas teóricas provenientes de diferentes disciplinas -principalmente la filología, la psicología, la historia de la sexualidad, la antropología y la sociología- hemos llevado a cabo un doble ciclo de investigación inductiva/deductiva con objeto de estudiar cómo el cine occidental y más específicamente el español ha representado la sexualidad entre hombres desde sus inicios hasta el presente. Hemos llevado a cabo nuestras indagaciones en tres frentes que estuvieron interconectados y enriqueciéndose mutuamente durante todo el proceso.

En primer lugar hicimos una aproximación interdisciplinar al objeto de nuestro estudio, y a medida que avanzaba la investigación hemos podido concebir algunas aportaciones teóricas que esperamos sean de interés para otros estudiosos. Las más relevantes son: la teoría acerca del armario como una construcción social; la aplicación de la escala Kinsey al análisis de la conducta sexual de los personajes de los relatos cinematográficos; la propuesta de escalas multifactoriales sincrónicas y diacrónicas para dar cuenta de la conducta sexual del varón; el concepto de matriz sexista; la teoría acerca de los estereotipos; la propuesta de una tipología multifactorial para dar cuenta de la variedad de los hombres que tienen sexualidad con otros hombres; la llamada de atención que hemos hecho acerca de algunos defectos metodológicos frecuentes en la literatura sobre cine.

En el segundo frente de investigación, el inductivo, lo que hicimos fue explorar la forma en que el cine americano y europeo de todas las épocas había representado la sexualidad entre hombres; analizamos para ello un corpus de más de mil doscientas películas y eso nos permitió inferir una taxonomía de modalidades de representación. Hemos considerado que para comprender la forma que tiene cada cinta de representar esta realidad es más adecuado proponer un conjunto o haz de modalidades que intentar asignar a cada película una sola modalidad. Hemos empleado para ello cinco criterios: la explicitud en la representación, la integración o peso que tienen los personajes homo o bisexuales en la trama, la intención del relato, la problematización y el erotismo. Hemos podido trazar el origen y evolución de cada una de estas modalidades en la historia del séptimo arte, y esto nos ha ayudado a contextualizar el cine español del que haríamos un análisis cuantitativo más minucioso.

Por último nos ocupamos del cine español. Seleccionamos una muestra de cuatrocientas cuarenta y ocho largometrajes de 1939 a 2010, de los cuales ochenta y cuatro eran coproducciones, y procedimos a realizar un análisis en tres niveles: el de la película, el de los personajes, cuyo número ascendía a mil diecisiete, y el de las relaciones entre los personajes, que eran quinientas veintinueve. Elegimos las variables que tendríamos en cuenta para cada uno de estos tres niveles. Tras formular unas hipótesis nos concentramos en el estudio de cada una de las películas de la muestra con objeto de extraer la información necesaria e introducirla en una base de datos. Para terminar, procedimos a la fase deductiva propiamente dicha: cruzar los datos obtenidos por medio de un número amplio de consultas en la base de datos para comprobar si las hipótesis eran o no ciertas, y para llegar a las conclusiones pertinentes.

Abstract

Relying on a set of concepts and theoretical tools from different disciplines (mainly philology, psychology, history of sexuality, anthropology and sociology) we have conducted here a double cycle of inductive and deductive research. The purpose of this investigation is to study in depth how Western cinema and more specifically Spanish cinema represented sex between men from its beginnings to the present moment. We have developed our research on three fronts that were interconnected and enriching each other throughout the entire process.

First of all we adopted an interdisciplinary approach to the object of our study, and as the investigation progressed we could devise some theoretical contributions that we hope will be of interest to other scholars. The most relevant are: the theory of the closet as a social construction; the application of the Kinsey scale for analysis of sexual behavior of characters in the film stories; the proposed multifactorial synchronous and diachronic scales to account for male sexual behavior; the concept of gender-based matrix; the theory about stereotypes; the proposal for a multifactorial typology to account for the variety of men who have sex with other men; the wakeup call we did about some common methodological flaws in the literature on film.

In the second line of research, inductive, what we did was to explore how American and European films of all times had represented sex between men; we selected a corpus of over one hundred films and that allowed us to infer a taxonomy of modes of representation. We considered that if we want to understand the way each film represents this reality is more appropriate to propose a set of modalities than trying to assign to each film a single modality. We used five criteria to do so: the explicitness in the performance, integration or weight that the homo or bisexual characters get in the plot, the intention of the story, the problematization of homosexuality and eroticism in the representation of intimate moments. We were able to trace the origin and evolution of each of these modalities in the history of cinema, and this has helped us to contextualize the Spanish cinema we would do a more thorough quantitative analysis.

Finally we deal with the Spanish cinema. We selected a sample of four hundred forty-eight films from 1939 to 2010, of whom eighty-four were co-productions with different countries, and proceeded to make an analysis on three levels: firstly the film, then the characters, whose number amounted to one thousand and seventeen, and finally the relationships between the characters, which were five hundred twenty-nine. We chose the variables that would account for each of these three levels. After formulating some hypothesis we concentrate on the study of each of the films of the sample in order to extract the necessary information and enter it into an open-office database. Finally, we proceeded to the actual deductive phase: we crossed the data obtained through a large number of queries in the database to check if the hypothesis were true or not, and to reach appropriate conclusions.

Palabras clave / Keywords

Cine, masculinidad,, homosexualidad, bisexualidad, construccionismo
Cinema, masculinity, homosexuality, bisexuality, constructivism

1 - INTRODUCCIÓN

Este escrito es el resultado de tres años de investigación en los que hemos estudiado en profundidad las formas que ha tenido el cine europeo y americano de representar la sexualidad entre hombres, para luego concentrarnos en un análisis más detallado de una amplia muestra de películas de producción española que entre 1939 y el 2010 han incorporado este asunto en el relato. Partíamos de una base sólida, ya que muchas de las cintas que incluimos en este estudio ya las conocíamos, aunque no nos habíamos parado a considerarlas con el detalle y el método minucioso de análisis que hemos empleado aquí. Para dar cierta profundidad teórica a la investigación ha sido fundamental contemplar el objeto de nuestro estudio con una visión amplia que incluyera conceptos y herramientas de análisis provenientes de campos de saber muy diversos, principalmente de la filología, la psicología, la sexología y la sociología.

Una consideración importante es que aquí entendemos la sexualidad en un sentido amplio que incluye no únicamente los actos corporales, sino también la atracción física, el deseo, el enamoramiento y el apego sexual en las amistades masculinas. Serán objeto de nuestra atención las películas en las que aparezcan hombres que se sienten atraídos por otros hombres y tienen relaciones tanto de forma explícita como implícita, o aquellas en las que simplemente se trasladen al espectador ciertas concepciones acerca de la homosexualidad aunque no aparezca ningún personaje que la practique.

Hemos preferido evitar en el título el uso de términos como *homosexual* o *gay*, y optado sin embargo por emplear la expresión más general de *sexualidad entre hombres*, ya que en realidad la actividad sexual entre varones puede llevarla a cabo cualquiera de ellos independientemente de las motivaciones que le lleven a disfrutar de esas prácticas, de cómo se conceptúe a sí mismo, de la imagen que intente proyectar socialmente, de cómo haya sido etiquetado en su entorno social, incluso de su identidad sexual, es decir, de que se sienta hombre o mujer. La frase *sexualidad entre hombres* tiene en realidad el mismo significado que la palabra *homosexualidad* entendida como actividad sexual, pero queremos emplearla despojada de esas otras connotaciones y consideraciones que van asociadas a ella en nuestro entorno histórico y cultural. Nosotros consideramos la homosexualidad simplemente como una actividad sexo-afectiva que tiene lugar entre personas del mismo sexo, y que si eso ocurre es porque la naturaleza biológica del ser humano nos ha hecho capaces de compartir nuestra sexualidad con los demás independientemente de su sexo. Es algo que ocurre, no algo que se es. No entendemos la homosexualidad como una condición o identidad inmutables, ni como una desviación, enfermedad o fase en la maduración psicoafectiva que es necesario trascender, ni como un vicio o un pecado, ni tan siquiera consideramos que “homosexualidad” sea lo contrario que “heterosexualidad”.

Desde luego para nuestra investigación va a ser muy pertinente estudiar cómo todas estas consideraciones, juicios morales o hipótesis científicas acerca de la homosexualidad se cuelan en las creaciones cinematográficas, pero vamos a hacerlo como observadores, no como partícipes de esas creencias. Esperamos que eso nos ayude a prevenir algunos errores conceptuales y metodológicos como los que hemos detectado en la literatura revisada: entre otros, asumir la dicotomía heterosexual/homosexual sin cuestionarla previamente, etiquetar como “homosexual” o “gay” a determinados personajes porque sabemos que han mantenido alguna actividad homosexual, ignorar en las investigaciones ciertas cintas o directores porque no nos gusta el enfoque que dan de la sexualidad entre hombres, o adoptar una actitud militante a favor o en contra de esta faceta de la masculinidad.

Acabamos de indicar que nos proponemos contemplar el objeto de estudio con los ojos limpios de conceptos previos. Sin embargo, sí que hay para nosotros una creencia que es básica hasta que se demuestre lo contrario. Tal vez esté condicionada en parte porque nuestro enfoque es biopsicosocial, pero sobre todo es la experiencia la que nos inclina a sostener esta concepción: pensamos que la sexualidad es plástica, y que la conducta sexual de cada individuo se modifica a lo largo del tiempo en dependencia del entorno en el que se mueve y de las vivencias que le han marcado a lo largo de su biografía. Algunas de estas vivencias ha podido tenerlas de forma vicaria a través de los relatos literarios y cinematográficos, o éstos puede haber condicionado la forma en que el varón concibe su sexualidad y la imagen que tiene de sí mismo. Este es el marco en el cual nuestra investigación cobra pleno sentido.

1.1 - Justificación

Los estudios de postgrado que realizó el autor para especializarse en sexología, y sobre todo la experiencia que ha obtenido como orientador y terapeuta sexual y de familia, le ha dado la posibilidad de conocer la biografía sexual de muchas personas. Por otra parte, el trabajo de campo que llevó a cabo en México para estudiar la sexualidad del varón desde el punto de vista de la cultura popular (Arroyo 1999), le ha dado una

visión más amplia acerca de la masculinidad del varón latino. Estos conocimientos con los que cuenta el autor por su trayectoria académica y profesional le han motivado a zambullirse en esta investigación con objeto de averiguar entre otras cosas hasta qué punto participa el cine en la construcción social de la sexualidad. Se trata de un objetivo demasiado ambicioso sin duda, y tenemos pocas pocas posibilidades de obtener respuestas concluyentes, pero nos podríamos dar por satisfechos si logramos aportar alguna información válida que enriquezca el sempiterno debate entre esencialistas y constructivistas acerca de la orientación sexual del varón.

Todas esas historias y personajes que aparecen en las películas, todos esas concepciones acerca de la sexualidad que transmite el séptimo arte dicen mucho acerca de la sociedad que las crea: de sus modelos de masculinidad, de la forma en que han evolucionado las mentalidades, de muchos de los conflictos íntimos que han acuciado a las sucesivas generaciones de hombres que han sido socializados en nuestro entorno cultural. Ya solo por eso vale la pena, en nuestra opinión, documentar y estudiar en profundidad este tipo de discursos.

Los relatos cinematográficos, especialmente cuando no están mediatizados por la censura, son además una preciosa fuente de información acerca de las vivencias personales de sus personajes, que en gran medida están inspiradas en las experiencias reales de los hombres de carne y hueso. Al igual que las revelaciones íntimas que puede hacer cualquier persona cuando se sincera, pueden aportar datos valiosos que nos hagan comprender que una concepción tan simplista como que uno nace homosexual porque sus genes lo hicieron así tiene pocas posibilidades de ser cierta, o que en todo caso sería necesario matizarla muy cuidadosamente. De hecho, en gran medida los datos que vamos a aportar a través del estudio de nuestras creaciones cinematográficos nos hacen llegar a la conclusión de que la orientación sexual es algo demasiado complejo como para poder postular que está determinada exclusivamente por factores biológicos, tal como se ha puesto últimamente de moda.

1.2 - Oportunidad

Cuando revisamos la bibliografía referente al asunto que nos ocupa encontramos especialmente estudios generales en el cine estadounidense y Europeo (Russo, 1987; Hadleigh, 1996; Barrios, 2003) que ignoran o tratan brevemente el cine español. Los cineastas de nuestro país que mayor atención han atraído son Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar (Smith, 1998; Beck, 2008), lo cual es comprensible, ya que fueron los primeros que a partir de los años 70 comenzaron a retratar personajes homosexuales con mayor detalle e intentando trascender los lugares comunes que había predominado hasta el momento en la comedia española. La tesis doctoral de Alfeo (1997) fue pionera en España; su estudio de los personajes principales es detallado y profundo, aunque tiene el inconveniente de que concentra su atención únicamente en quince películas, la mayoría de los años 70 y 80. Algunos estudios más recientes han venido a llenar en parte este vacío (Lechón, 2001; García Rodríguez, 2008; Mira, 2008; Melero, 2010); sin embargo, muchas películas y directores han pasado inadvertidos o se les ha prestado poca atención, y hay una notable ausencia de estudios acerca de la forma en que representaba la homosexualidad el cine español de los cuarenta, cincuenta y sesenta.

La mayoría de las investigaciones han ido dirigidas al análisis de los personajes principales y las películas de temática gay; muchos de estos estudios están publicados además en editoriales especializadas en asuntos LGTB, lo cual refuerza la idea de la "homosexualidad" como otredad, como algo que afecta a un grupo limitado de hombres, no a la masculinidad en su conjunto. Sin embargo, se han desatendido el modo en que se representa la actividad homosexual en el cine dirigido al público general, cuando ese es un asunto crucial para comprender cómo se produce la socialización secundaria de la sexualidad masculina en nuestro contexto cultural; en este sentido el vacío es especialmente llamativo en lo relativo al cine franquista. Pero la posibilidad de incurrir en actividades homosexuales es algo que inquieta a cualquiera de los espectadores que se sientan ante la gran pantalla, y ese hecho ha sido muy tenido muy en cuenta por algunos de los cineastas que han obtenido mayor éxito entre el público masculino. Por todo ello hemos considerado esenciales para nuestra investigación asuntos menos trillados como la caracterización y el papel que desempeñan los personajes secundarios, las representaciones ocultas e indirectas, las bromas y alusiones o el contenido ideológico que transmite una u otra cinta.

Por lo demás, algo que caracteriza nuestro escrito ha sido el esfuerzo que hemos realizado por hacer comprensible las historias, situaciones o diálogos en los que hemos centrado la atención; si ofrecemos un breve resumen del argumento de cada una de las cintas es para que el lector pueda entender cabalmente los mensajes o conceptos acerca de la sexualidad entre hombres que la película contiene y transmite al espectador. En gran parte de la literatura existente es necesario ver la película para comprender de qué está hablando el autor; también es frecuente que se comente vagamente que una u otra cinta trata esos temas sin precisar cómo. En nuestro caso nos hemos propuesto documentar del modo más preciso posible cada una de

las situaciones analizadas porque al fin y al cabo esas imágenes y diálogos, esas emociones que trata de suscitar, es lo que llega al espectador y lo que ejerce su efecto sobre él.

1.3 - Finalidad

Si hemos optado por estudiar un periodo tan amplio como el que va desde el final de la Guerra Civil hasta el año 2010 es porque eso va a darnos la oportunidad de contemplar cómo han ido progresando las formas de representar la sexualidad entre hombres durante dos regímenes políticos totalmente diferentes: la dictadura militar, en la que se alternaron los periodos de férrea censura con algunos momentos de un ligero aperturismo, y la monarquía parlamentaria, en la que la eliminación de la censura dio lugar a una explosión del discursos en torno al sexo. En ese contexto se inició una puesta en discurso de la homosexualidad y se produjo una lucha entre distintos conceptos y posturas morales o éticas acerca de esa faceta de la masculinidad; todo ello propició en última instancia que la mentalidad de los españoles en su conjunto evolucionara hacia una mayor tolerancia al respecto, sin que sin embargo se haya erradicado del todo la homofobia social. Un análisis detallado de las representaciones que el cine español ha ido ofrecido de esta realidad década tras década nos ofrecerá sin duda informaciones valiosas acerca de la consideración que de esta conducta ha tenido nuestra sociedad en distintas épocas, y cómo han ido evolucionando las mentalidades. Pero hemos querido ser un poco más ambiciosos e ir más allá, haciendo previamente un recorrido por el cine norteamericano y europeo que nos posibilitara enmarcar nuestro estudio en un contexto más amplio.

En este sentido, algo que nos interesa especialmente es comprobar hasta qué punto perviven las pautas narrativas estigmatizadoras y los estereotipos tradicionales que alimentan el talante homófobo tradicional en nuestra cultura. Se trata de desentrañar cómo el cine sigue participando en la pervivencia de la homofobia social, sea por una decisión política consciente por parte de algunos sectores, sea por una inercia que lleva a repetir inadvertidamente ciertos clichés narrativos; también de comprobar cómo se han ido abriendo hueco en los discursos cinematográficos imágenes más positivas de los hombres que mantienen relaciones sexuales con otros hombres. Tendremos además la posibilidad de constatar si hay ciertos aspectos de la sexualidad masculina que el cine ignora y que podrían ser objeto de tratamiento a través tal vez de nuevas pautas narrativas. Podríamos incluso llegar a proponer la construcción de personajes más reales y portadores de unos valores que constituyan modelos positivos de conducta. Pero para alcanzar todos estos objetivos necesitaremos profundizar previamente en la psicología, la sociología, la filosofía y la historia de la "homosexualidad", con objeto de tender puentes entre disciplinas.

1.4 - Estructura y proceso de la investigación

Para poder culminar con éxito este proyecto hemos tenido que llevar a cabo nuestras indagaciones en tres frentes que estuvieron interconectados y enriqueciéndose mutuamente durante todo el proceso. Corresponden a los tres grandes bloques de que consta esta tesis.

1. **Aproximación interdisciplinar.** Para comenzar, consideramos necesario acudir a conceptos y herramientas de análisis provenientes de distintos saberes que pudieran aplicarse fructíferamente al objeto de nuestro estudio. Esa base teórica nos permitiría abordar las siguientes fases de la investigación con cierta amplitud de miras; a su vez los hallazgos obtenidos en el proceso de investigación podrían ayudarnos a refinar estos conceptos y construcciones teóricas de las que partíamos.
2. **Investigación inductiva o exploratoria.** Aquí de lo que se trataba era de buscar y analizar una amplia muestra de creaciones europeas y americanas de todas las épocas que de algún modo representaran la sexualidad entre hombres. Tras estudiar estas cintas y poner cierto orden en toda esa avalancha aparentemente caótica de relatos cinematográficos, empleando el pensamiento inductivo nos percatamos de que existían ciertas pautas comunes de acuerdo a varios criterios, y eso nos llevó a postular una taxonomía de modalidades de representación que fue necesario ir modificando a medida que avanzábamos. Era una especie de puzzle inmenso conformado por todas esas películas que estábamos estudiado, y cuando un conjunto de ellas no encajaba teníamos que preguntarnos qué estaba fallando en la clasificación que estábamos manejando. Esta clasificación de modalidades sería una más de las variables a tener en cuenta a la hora de ahondar en nuestra cinematografía.
3. **Investigación deductiva o confirmatoria.** Fue necesario establecer unos criterios para seleccionar una muestra de cine español lo más amplia posible, desde 1939 hasta el 2010; gran parte de esas

cintas ya las habíamos considerado en la fase de investigación exploratoria, pero ahora nos disponíamos a analizarlas más en profundidad. Hubo que elegir las variables que tendríamos en cuenta de la película, los personajes y las relaciones entre ellos. Tras formular unas hipótesis nos concentramos en el estudio de cada una de las películas de la muestra con objeto de extraer la información necesaria de acuerdo a las variables que habíamos determinado para la investigación, e introducirla en una base de datos de Libre Office. Para terminar, procedimos a la fase deductiva propiamente dicha: cruzar los datos obtenidos por medio de un número amplio de consultas en la base de datos para comprobar si las hipótesis eran o no ciertas, y para llegar a las conclusiones pertinentes.

Así pues, hemos optado por un ciclo de investigación doble, lo cual entraña cierta complejidad. Tal como explica por ejemplo Fernández Alarcón (2006, p. 5), lo habitual en una investigación es que sea o inductiva o deductiva, aunque existe la posibilidad de llevar a cabo un proyecto que incluya los dos tipos. Fue más la intuición que una intención deliberada la que nos llevó a tomar esta decisión a pesar de los inconvenientes que pudiera tener. Contábamos con un bagaje teórico interdisciplinar que esperábamos poder aplicar al objeto de estudio, pero lo primero que había que hacer era explorarlo sin demasiadas ideas preconcebidas y abiertos a cualquier hallazgo. Es así como comenzó la primera investigación inductiva, que nos permitiría entrar en contacto y familiarizarnos con un amplio número de películas españolas y extranjeras que representaban la sexualidad entre hombres o que simplemente hablaban de la homo o bisexualidad; de esta forma podríamos poner en contexto adecuadamente la segunda investigación de carácter deductivo acerca del cine español y enriquecer su diseño empleando unas variables más elaboradas y, en el caso de las modalidades, inéditas.

Es necesario resaltar que el proceso de investigación más que lineal ha sido circular. Esto quiere decir que no hemos ido redactando cada uno de los capítulos de modo sucesivo. No hemos partido de unos conceptos teóricos previos inmutables para luego llevar a cabo la investigación exploratoria-inductiva y finalmente la confirmatoria-deductiva. Muy por el contrario, hemos ido avanzando en cada una

de las áreas, y los hallazgos o lucecitas que se encendían en alguno de los tres frentes de la investigación (los conceptos teóricos, la taxonomía general de modalidades y el análisis de las películas de la muestra española) podía repercutir en los otros dos; es por ello que en el gráfico las tres áreas de la investigación están conectadas con flechas de doble dirección.

Si eso es así es porque hemos empleado el razonamiento inductivo desde el principio y durante todo el proceso de investigación incluyendo el análisis de las películas españolas y la determinación de las variables que emplearíamos para la investigación deductiva. Solo cuando habíamos completado este proceso pasamos propiamente de la fase exploratoria o inductiva a la confirmatoria o deductiva, y nos dispusimos a buscar relaciones entre las variables y a contrastar las hipótesis.

El razonamiento inductivo parte de lo particular (en nuestro caso las películas, los personajes y las relaciones entre ellos) para llegar a generalizaciones con pretensión de validez (en lo que a nosotros se refiere acerca de la forma en que el cine ha representado la sexualidad entre hombres). A la hora de considerar asuntos como las modalidades, los estereotipos o el concepto de armario, partíamos de unas clasificaciones y conceptos provisionales que habíamos concebido basándonos en la literatura existente y en los conocimientos que teníamos inicialmente. Pero como es lógico, a medida que íbamos profundizando en los conceptos teóricos y aumentaba el número de películas españolas y extranjeras que analizábamos, se hacía necesario modificar las generalizaciones iniciales. Nos dábamos cuenta, por ejemplo, de que teníamos que refinar la taxonomía de modalidades, que había conceptos que no habíamos considerado a priori en la aproximación interdisciplinar e incluso que con los datos que comenzábamos a tener podíamos proponer nuestras propias construcciones teóricas; igualmente, al ir avanzando añadíamos o eliminábamos algunas variables cuando se hacía patente que con ello mejoraríamos el diseño de la segunda investigación deductiva.

Tras esta explicación general acerca de cómo se desarrolló la investigación y cual es su estructura, pasamos al primer bloque o frente de la investigación, que es el teórico.



Gráfico 1: Un proceso de investigación circular, con tres frentes abiertos e interconectados

Fuente: elaboración propia

2 - UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINAR

Nuestra intención es hacer una contribución a las ciencias sociales y humanas estudiando en profundidad la forma en que el cine español representa la sexualidad entre hombres y el modo en que los discursos cinematográficos contribuyen a moldear esta realidad a través de los modelos que ofrece, las historias que cuenta, las realidades que omite y los estereotipos que difunde. Pero para alcanzar nuestros objetivos será necesario adoptar un enfoque interdisciplinar. ¿Cuales son las ramas del saber que tendremos en cuenta en nuestra investigación?

La biología puede explicar parcialmente algunos aspectos de la sexualidad humana, y la etología, la ciencia que estudia la conducta animal, nos hace comprender que la conducta homosexual de nuestra especie no es más que un reflejo de la sexualidad de los mamíferos. Pero la nuestra es una especie que se ha alejado en gran medida de las pulsiones instintivas y ha transformado el sexo en sexualidad. Nos desarrollamos en sociedades que, a través del lenguaje y de cultura, tratan de encauzar los instintos con una serie de prohibiciones y una educación de los sentimientos que difieren significativamente tanto en el espacio como en el tiempo. En este sentido nos será útil estudiar las palabras y expresiones que empleamos para designar esta realidad, con objeto de comprobar cómo la sexualidad entre hombres se ha ido problematizando en nuestra cultura. En las discusiones teológicas y filosóficas está la raíz de la actual lucha ideológica de discursos entre los que aseguran que la sexualidad entre hombres es una actividad que es necesario erradicar de la naturaleza humana y quienes opinan que simplemente es una faceta más de la masculinidad que es necesario aceptar. La antropología nos hace ver hasta qué punto han diferido los grupos humanos en su forma de encauzar e integrar las relaciones afectivas y sexuales entre los varones. La sociología nos ayuda a comprender cómo se construye actualmente la sexualidad entre hombres y qué papel está desempeñando el cine, bien para perpetuar los prejuicios y los sentimientos homófobos, bien para ofrecer otros modelos más positivos en torno a esta realidad. La psicología y la sexología nos indican los efectos que tiene en las cogniciones y en los sentimientos de los varones la socialización primaria y secundaria de sus pulsiones básicamente bisexuales. Con la historia de la sexualidad podemos comprobar cómo ha evolucionado en occidente la forma en que se ha moldeado socialmente la sexualidad masculina, desde la bisexualidad originaria de todo varón, relativamente integrada en las culturas clásicas, hasta llegar a la dicotomía excluyente homosexual-heterosexual, que como veremos impregna la forma en que la sexualidad se representa en nuestro cine.

En esta primera aproximación vamos a ir desgranando distintos conceptos que serán fundamentales para comprender la propuesta de modalidades de la sexualidad entre hombres que expondremos en el segundo bloque y el análisis más detallado que haremos posteriormente de la muestra de cine español. Incluimos aquí los planteamientos teóricos a los que hemos llegado a lo largo de todo el proceso inductivo, ya que a medida que avanzaba la investigación íbamos refinando los conceptos teóricos. Hemos intentado que la exposición sea ágil, definiendo brevemente cada uno de estos conceptos y ofreciendo algunas referencias bibliográficas básicas para inmediatamente traer a colación muestras de discursos cinematográficos de todas las épocas que muestran su pertinencia para nuestro estudio. Iremos saltando así de una disciplina a otra para proveernos de un conjunto de herramientas cognoscitivas que nos posibiliten abordar el análisis de los relatos fílmicos con



Gráfico 2: Disciplinas a tener en cuenta en nuestra investigación y principales conceptos que manejaremos.

Fuente: elaboración propia

cierta profundidad.

2.1 - De la ocultación a la puesta en discurso

Con el inicio de la transición democrática en España y la abolición de la censura previa en 1977 (BOE, 1977) surgieron en los medios de comunicación multitud de controversias en torno a la homosexualidad. Un tema que había sido tabú, y que hasta el momento únicamente había podido abordarse de forma velada, indirectamente o mediante alusiones, salía ahora a la luz, en ocasiones con la intención de normalizarlo, pero más habitualmente con objeto de atraer al lector o a la audiencia con un asunto que seguía considerándose escabroso y problemático. Proliferó su tratamiento en los medios de comunicación de masas: en la radio, la televisión, el cine y los medios escritos. Es decir, se produjo lo que podríamos llamar una "puesta en discurso" de la homosexualidad, si empleamos la terminología del filósofo francés Foucault (1977, p. 19). Dado que nuestro estudio abarca desde 1939 hasta el 2010 tendremos la ocasión de analizar el cambio de los paradigmas de representación y la explosión de discursos acerca de la homosexualidad que surgió con la eliminación de la censura previa.

Evidentemente, la sexualidad entre hombres ya había sido puesta en discurso, pero desde otras instancias y durante un tiempo muy prolongado. Nuestra cultura judeocristiana se había empeñado desde hacía varios siglos en transmutar este aspecto de la naturaleza humana. La moral de la iglesia, la medicina y psicología, el sistema educativo y las leyes, ya se habían encargado de intervenir en esa faceta de la masculinidad y habían ideado un conjunto de técnicas como la confesión, las arengas educativas o la terapia psicoanalítica, prácticas médicas invasivas como el electroshock o la lobotomía, duras legislaciones con medidas disciplinarias como la castración, la hoguera, el encarcelamiento o el internamiento en centros de reeducación. Obvio es decir que todo ese esfuerzo aplicado con ensañamiento durante siglos no logró erradicar esas tendencias tan enraizadas en la biología humana. Lo que sí se consiguió fue problematizar intensamente esa realidad y causar un grandísimo daño en sus víctimas: hombres que sienten la necesidad de "salir del armario", revelar compungidos sus terribles tendencias, asumirlas como lo esencial de su ser y retirarse a guetos "gay" bien delimitados; jóvenes que carentes de modelos positivos -sin mitos ni sin dioses que les guíen- se entregan a un estilo de vida autodestructivo o cometen el suicidio; hombres que aman a su esposa y a sus hijos, pero que también anhelan disfrutar de momentos de intimidad con personas de su mismo sexo porque esa otra faceta también les aporta felicidad, y que por ello sufren el castigo social. Estas y otras vivencias que tendremos ocasión de ir desgranando, comenzaron a llenar las pantallas de nuestros cines cuando se recuperó la libertad de expresión, y eran muy reveladoras de hasta qué punto la masculinidad había quedado dañada en occidente.

En los medios de comunicación la aparición de personajes explícitamente homo o bisexuales había estado vetada hasta entonces. En el cine mudo y el primer cine sonoro de entreguerras ya habían surgido los primeros intentos de abordar el tema que nos ocupa de forma directa, y había sido frecuente que se sugiriera esa preferencia sexual en un personaje aunque fuera un asunto en el que no se profundizara demasiado. Igualmente las antiguas comedias recrearon las formas que había empleado el teatro clásico de abordar el asunto mediante bromas y alusiones. Pero esta tradición, de la cual por cierto no quedan prácticamente rastros en el cine español, si vio interrumpida abruptamente con el ascenso de los fascismos en Europa. Desde los años 30 y especialmente después de la segunda guerra mundial tanto en Europa como en Estados Unidos se impuso al cine un régimen del discursos que sencillamente censuraba toda escena que tratara explícitamente este tema, sin que por ello esta conducta dejara de ser sumamente frecuente entre los varones, tal como constató el estudio de Kinsey (1948). Eso motivó que los cineastas tuvieran que acudir a métodos más sutiles para dar a entender la heterodoxia sexual de determinados personajes.

En España la censura fue especialmente rígida porque desde el inicio de la guerra se impuso en la zona nacional por triplicado: la estatal, la religiosa, y la militar, y se recrudeció aún más especialmente en lo tocante a la moralidad a partir de 1945 (Añover, 1992, p. 83). El historiador Miquel Porter Moix afirma en el séptimo capítulo del documental de Vicente Romero *Imágenes prohibidas* (2005) que tras el fin de la guerra civil, todo el material cinematográfico quedó incautado y un servicio especial del ejército se encargó de analizar las imágenes e identificar a los enemigos políticos que hubieran participado en los rodajes, con objeto de detenerlos y en su caso ejecutarlos. Por lo demás, la mayoría del cine producido en zona republicana, tanto documentales como largometrajes, fue entregado a las llamas, se perdió gran parte del cine mudo y también se sometió a una vigilancia extrema las producciones del bando vencedor para depurar cualquier detalle que pudiera parecer poco patriótico o contrario a los valores del nacionalcatolicismo. El daño para nuestro patrimonio cultural es inconmensurable y de muchas de las cintas de esta época tenemos noticia gracias únicamente a las fuentes escritas (Caparrós, 1999; Crusells, 1998). No obstante, a pesar de esta depuración ideológica que destruyó la mayoría de nuestro cine, conservamos unas pocas obras maestras por pura casualidad, porque alguien escondió una copia del celuloide y años después pudieron ser

reconstruidas. Es el caso de *Carne de fieras*, de Armand Guerra (1936), uno de los primeros intentos en España de crear un cine con un argumento interesante que integrara escenas eróticas elegantemente en la trama, que no se montó hasta 1992, o de *Rojo y negro* de Carlos Arévalo (1942) que después de ser estrenada fue prohibida y mandada a quemar por no ser políticamente correcta, ya que mostraba a una joven falangista que se enamoraba de un comunista y eso podía interpretarse como un mensaje de conciliación en una época en que se estaban produciendo ejecuciones masivas de los vencidos.

Aún así, los primeros años tras el fin de la guerra civil pudieron rodarse todavía varias películas en España que abordaban con cierta sutileza el tema que es objeto de nuestra investigación. *¡Harka!*, de Carlos Arévalo (1941) y *¡A mi la legión!*, de Juan de Orduña (1942) son dos creaciones que constituyen una curiosa muestra de apasionadas amistades masculinas, al estilo de los compañeros de armas griegos. Sin dejar de ensalzar al ejército y los valores del nacionalcatolicismo, estas cintas se atrevían a tocar de refilón los vínculos afectivos entre los soldados. Es un lugar común que los ejércitos, al igual que las cárceles y los centros educativos masculinos, han sido siempre lugares fértiles para el desarrollo de amistades, afectos y sexualidad entre hombres. Naturalmente, en un régimen de representación que excluía la posibilidad de expresar esta realidad explícitamente, y en un contexto en el cual sobre ese tipo de prácticas pesaba una estricta censura moral, era necesario llevarla a las pantallas de forma muy sutil. También esos primeros años de la posguerra algunas comedias se permitían insinuar la posibilidad de que algunos de sus protagonistas masculinos mantuvieran una relación sentimental, como ocurría en *Los hijos de la noche* de Benito Perojo (1939), *Deliciosamente tontos*, de Juan de Orduña (1943) y en *El hombre que las enamora*, de José María Castellví Marimón (1944). Otras recurrían a la visión carnavalesca de la realidad para transgredir con mucho tacto los límites del género, como *La culpa del otro* de Ignacio F. Iquino (1942) y *Tuvo la culpa Adán*, de Juan de Orduña (1943).



Imagen 2: Las escenas en el interior de la academia de canto y baile de *Surcos* (1951) fueron suprimidas totalmente por la censura.

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987

A partir de ahí nos encontramos con un vacío casi total, con un puñado de cintas en las que se aborda el asunto de refilón y con mucha precaución, lo cual se explica probablemente porque desde 1945 aumenta el poder de la iglesia en detrimento del que tenían los falangistas. En la nueva Junta Superior de Orientación Cinematográfica, se eliminaba el vocal militar, en tanto el vocal eclesiástico tenía derecho de veto (Añoover, 1992, p. 106); es decir, dijeran lo que dijeran el resto de los miembros de la junta, el censor eclesiástico tenía pleno derecho para imponer sus puntos de vista. En estos años, quedaba prohibida de forma tajante no ya la inclusión de personajes explícitamente homosexuales, sino la menor alusión al asunto por velada que fuera. Así, en la excelente cinta de cine social neorrealista *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951) se eliminaron completamente las escenas que se desarrollaban en el interior de la academia de canto y baile a la que acudía la ingenua Tonia a instancias del Chamberlain, quien tenía como objetivo real pagándole las clases conseguir que la joven se convirtiera en su amante. En el guión original, transcrito parcialmente por Añoover (1992, p. 496), la academia estaba regentada por un maestro bastante afeminado que tocaba al piano y cantaba canciones un tanto “vulgarotas”. Otras jovencitas chismorreaban acerca del hecho de que Tonia hubiera conseguido un contrato tan pronto gracias al “viejales” con el que salía, y el maestro le comentaba a Tonia entre otras cosas que no le convenía adelgazar demasiado, porque el Chamberlain le gustaban rellenitas. Tras la intervención de la censura estas escenas se eliminaron y todo quedó en la vaga mención de que Tonia iba a una academia en el que una maestra le enseñaba canto y baile.

Al espectador español durante el régimen de Franco se le negaban incluso las fugaces apariciones de personajes homosexuales del cine clásico; por ejemplo, en *El enemigo público* (*The Public Enemy*), que William A. Wellman estrenó en 1931, antes de que el Código Hays empezara a aplicarse de modo estricto en



Imagen 1: La cinta de inspiración anarquista *Carne de fieras* (1936) se salvó milagrosamente de la depuración realizada por el nacionalcatolicismo.

Fuente: DVD. París: Fontenay-aux-Roses, 2010

Estados Unidos, hay una breve escena en la que aparece un modisto gay insinuándose a uno de los protagonistas, que fue eliminada de la versión española. Se prohibía además la distribución en nuestro país de las películas estadounidenses y europeas que desde inicios de los años sesenta habían comenzado a tocar ese tema de forma directa, a pesar de que habitualmente transmitieran mensajes moralizantes. Así, les fueron denegadas las licencias de doblaje tanto a la producción del Reino Unido *Víctima* (*Victim*), de Basil Dearden (1961), que denunciaba lo vulnerables que eran los homosexuales a los chantajes, como a la estadounidense



Imagen 3: *Con faldas y a lo loco* (1959) pudo estrenarse en 1963 a pesar de "la veda de maricones"

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2008

La calumnia (*The Children's Hour*), de William Wyler (1963) que recreaba el drama que de dos profesoras de escuela acusadas infundadamente de lesbianismo por una de las niñas. Sin embargo, *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*) de Billy Wilder, de 1959, pudo estrenarse después de muchas vicisitudes en 1963. Mira (2008, p. 56) hace referencia a un expediente de la censura española, de 1960, en la que se negaba la primera solicitud de licencia para el doblaje de la película, que se había presentado con el título *Una Eva y dos Adanes*. Un censor dictaminaba "Prohibida, aunque solo sea por subsistir la veda de maricones". En 1963 se autorizó por fin con el título actual, a pesar de la sorprendente escena final en la que Osgood persiste en su intención de casarse con Dafne (Jerry), incluso después de que éste le hubiera comunicado que es un hombre.

Un caso extraño fue la vía libre que las autoridades dieron a la película española *Diferente* (1962), aceptada por la censura a pesar de que la homosexualidad del torturado bailarín que la protagonizaba era, si no explícita, sí bastante evidente. Mira (2008, p. 60) cita el comentario del censor Alberto Reig.

Magnífica fotografía en color, así como la realización en su conjunto y elementos puestos en juego. En cuanto a lo de «diferente», eso es otro asunto.

El hecho de que en esta época pudiera ya incorporarse con precaución algún personaje claramente homosexual en el cine español, como es el caso de El Mercedes en *La pandilla de los once* (1961) revela que a inicios de la década de los sesenta parecía haber cierta flexibilidad, pero estos aires frescos pronto se vieron frustrados por la imposición de unas reglas más estrictas en cuanto a la censura cinematográfica (BOE 1963). El Decreto Ley establecía normas acerca de temas muy diversos (el suicidio, el matrimonio, los homicidios, el aborto, la toxicomanía, la religión, la patria y las instituciones políticas). El punto primero de la novena norma especificaba que se prohibía:

La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral.

El Decreto añadía una norma, la décima, más inconcreta y encaminada a censurar las evocaciones más sugeridas y metafóricas de la sexualidad en general.

Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo.

Según estos criterios no podrían llevarse a las pantallas películas como *La pandilla de los once*, por integrar a un personaje homosexual sin estigmatizarlo en demasía. Tampoco *Diferente*, en la que a pesar de su evidente mensaje moral el protagonista se debate con sus impulsos homosexuales además de contener algunas escenas un tanto subidas de tono, como aquella en que Alfredo observa con deseo a un obrero musculoso trabajando con una taladradora, una clara representación en forma metafórica el acto sexual con penetración. Con estas reglas tan estrictas la censura podrían incluso haberse puesto en el punto de mira cintas de los cincuenta como *La trínca del aire* (1951) o *Historias de la radio* (1955), en las que con mucha sutileza se incluían escenas con un ligero homoerotismo. Lo que nos interesa resaltar aquí es la forma en la que la censura iba refinando sus métodos para evitar que los directores colaran representaciones de la sexualidad entre hombres de forma oculta. Como veremos esta norma condicionaría en gran medida la forma en que se trataría el asunto que nos ocupa en los guiones hasta la llegada de la democracia.

Con lo que la censura española sí comenzó a ser más tolerante desde principios de los cincuenta fue con las comedias que, entroncando con el teatro clásico, el cine mudo y el de entreguerras, representaban la sexualidad entre hombres de forma indirecta y carnavalesca; la alusión a estos asuntos se hacía mediante bromas y malentendidos, pero no aparecía ningún personaje homo o bisexual de forma explícita. Inauguran

esta etapa películas como *La pícara molinera* (1954), *La otra vida del Capitán Contreras* (1955), *Los maridos no cenan en casa* (1957) o la excepcional *Una isla con tomate* (1962). Este tipo de comedias fueron muy populares desde los años sesenta, aunque ahora son menos frecuentes.



Imagen 4: Algunas comedias trataron el asunto con cierta audacia durante el franquismo. Póster de *Los extremeños se tocan* (1970)

Fuente: extraído de <http://www.cartelespeliculas.com/>

En España la proliferación de las temáticas picantes a lo largo de los 60 y 70 estuvo motivada por dar un cariz más comercial al cine nacional. Dada la profunda crisis en la que estaba sumido el sistema de producción (Caparrós, 2007, p. 137) era necesario atraer al público ofreciéndoles temas que despertaran su interés. Pero en la España de la época hubiera sido imposible rodar películas como las que se estaban ya produciendo en algunos países de Europa y en Estados Unidos, en las que se planteara de forma directa la homosexualidad, menos aún con intención normalizadora. Fue por ello la comedia el género preferido para abordar estos asuntos. En ellas únicamente se aceptaba el tratamiento del tema si se dejaba claro que todo era una broma, si el personaje homosexual quedaba ridiculizado de tal modo que al espectador le resultara difícil identificarse con él, o si transitaba desde su inmadurez hacia la vía recta de la heterosexualidad. Recurrir al travestismo y que eso creara malentendidos estaba aceptado en ciertos casos, siempre que quedara clara la hombría del personaje y que su destino último después de todas las peripecias y aventuras, fuera el matrimonio por la Iglesia o el retorno a la felicidad conyugal (Amo, 1975). A pesar de todo algunas de estas comedias eran bastante audaces, como *Los extremeños se tocan* -adaptación de una obra teatral que Pedro Muñoz Seca había estrenado en 1927-, o como el gran éxito de taquilla *No desearás al vecino del quinto*, de Ramón Fernández; ambas eran de 1970 y se burlaban del escándalo que suscitan las actitudes sexualmente ambiguas de los personajes y de las presiones sociales que estos recibían por parte de las esposas y

novias que querían llevarles por el camino recto, aunque, eso sí, sin renunciar a problematizar la homosexualidad y dejando claro que el matrimonio heterosexual era el final deseable e inevitable.

Hasta la llegada de la transición democrática y la eliminación de la censura (BOE 1977) no existió la posibilidad de representar en España personajes masculinos que mantuvieran relaciones sexuales o afectivas explícitas con otros hombres, ni de mostrar estilos de vida homosexuales que no estuvieran condicionados por la obligatoriedad del matrimonio reproductivo. El filme de Eloy de la Iglesia *La acera de enfrente* aún fue vetado en su totalidad por la censura en 1976, y tuvo que esperar un año para poder estrenarse, con el título actual *Los placeres ocultos* (Alfeo, 1999, p. 301)

A partir de ahí, la aparición de esta realidad proliferó en el cine español, al igual que en el resto de los medios de comunicación. Podemos encontrar infinidad de ejemplos de cómo los periódicos, revistas y programas de televisión abordaron en los años 80 y 90 del siglo XX ese asunto, pero de modo habitual lo hacían como algo que suscitaba la curiosidad, la extrañeza y el morbo entre el público. Esto es comprensible, si consideramos que hasta entonces la sociedad española había estado acostumbrada a percibir la sexualidad entre hombres como un tema escabroso. Varios siglos de persecución encarnizada y los frecuentes mensajes homófobos que se habían lanzado desde todas las instituciones del estado (educación, ejército, medicina, Iglesia..) para problematizar las relaciones entre hombres habían creado un ambiente cargado de ignorancia y de prejuicios en amplios sectores de las sociedades occidentales.

Al convertirse en objeto de debate público se produjo por primera vez después de varias décadas de silencio una lucha de discursos, es decir, la confrontación de distintos puntos de vista en relación a la sexualidad entre hombres. La principal discrepancia se producía como es lógico entre quienes seguían con la inercia de problematizar y estigmatizar esta faceta de la masculinidad y quienes pretendían aportar visiones más normalizadoras. También se convertía en un centro central del debate si la homosexualidad constituye un

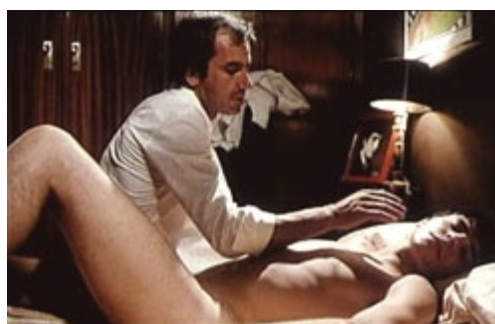


Imagen 5: *Los placeres ocultos* (1977) fue el primer filme de la transición en tocar el tema de modo explícito después de la eliminación de la censura.

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

rasgo identitario inalterable determinado biológicamente o una conducta sexual en la que cualquier hombre podía incurrir en uno u otro momento de su biografía. Y se produjeron tensiones entre los gays que consideraban que las actitudes provocativas y afeminadas contenían un potencial carnavalesco y crítico en tanto cuestionaban la estricta división entre los roles masculinos y femeninos, y los que defendían que mostrarse como homosexuales viriles era una forma de liberarse de el estereotipo social de mariquita, hasta entonces predominante en el imaginario social.

Es interesante releer treinta años después las reflexiones que hacia Lluís Fernández como prologuista de una de las primeras recopilaciones de ensayos que se publicó en nuestro país acerca del cine y la homosexualidad (Dyer et al., 1982, p. 7), porque adquirirían vistas desde hoy un cariz casi profético. Lluís no se mostraba demasiado optimista: "Políticamente que nadie se llame a engaños", nos advertía, al comprobar la aparente tolerancia que se estaba produciendo en las ciudades, en las que "prácticas otrora calificadas de nefandas, desviadas o perversas son practicadas por una gran minoría, sin que en apariencia nadie se rasgue las vestiduras." Señalaba la posibilidad de que la normalización y aparente tolerancia, así como la derogación de la Ley de Peligrosidad Social, pudiera tener el efecto de arrinconar a la militancia gay y que ésta diera por bueno lo poco lo que se había conseguido; que los estereotipos no iban a desecharse con tanta facilidad, y que en los filmes se iba a pasar de silenciar la realidad homosexual a acotarla en unos espacios determinados con objeto de que el "discurso perverso" no pudiera proliferar por su propia cuenta.

Lluís acertó plenamente al anunciar que no íbamos a librarnos con tanta facilidad de los estereotipos. Tal vez el ejemplo más claro de cómo la inercia hacía que se siguieran representando las relaciones entre hombres según un conjunto de clichés más que manidos sea la cinta *Capullito de alhelí*, de Mariano Ozores (1986). Se trata de un compendio de todos los tópicos, organizado con cierta gracia, todo hay que decirlo: gestos amanerados, batas rosas y quimonos rojos, lenceros y modistos, asociación de la homosexualidad con la prostitución y lo marginal, soledad, ausencia de satisfacción sexual y afectiva, miedo al castigo social y a la persecución institucional. Los estereotipos han seguido empleándose abundantemente en multitud de cintas, aunque han ido evolucionado como veremos desde el estereotipo de mariquita hacia una serie de tipos (el gay, el carroza, el chaperó, el macho, el transexual...) que suelen representarse de forma simplificada empleando una conjunto de rasgos de estereotipación.



Imagen 6: *Capullito de Alhelí* (1986) de Mariano Ozores, un compendio de todos los tópicos.

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2005

En cuando al temor de que del silencio en torno a la homosexualidad se pasara a representarla en unos espacios acotados para que el "discurso perverso" no pudiera proliferar por su propia cuenta, Lluís Fernández acertó, pero solo parcialmente. En el cine dirigido al público general existe una doble tendencia desde que se inició esta explosión de discursos: la de las películas que incluyen personajes homosexuales con la intención de lanzar mensajes problematizadores acerca de esa realidad, y las que lo hacen con intención más normalizadora. Pero también han surgido un discreto número de cintas de temática gay, unas con carácter reivindicativo y otras que se han encargado de representar esa realidad desde dentro para plasmar en las pantallas las experiencias reales de sus protagonistas.

En este estudio quedará patente que en el cine dirigido al conjunto de los espectadores, la visión de la homosexualidad como una otredad (como un fenómeno que afecta a una minoría, a los raros, a los que están en los márgenes de la heterosexualidad ...), se ha perpetuado hasta el presente, lo cual se refleja en muchas de las películas analizadas. Los mensajes que problematizan la sexualidad entre hombres lejos de haber desaparecido siguen siendo abundantes en nuestro cine: parece persistir la idea de que es necesario contraponer a la pareja heterosexual reproductiva, que es la que obtiene el éxito y el amor, la figura del homosexual que queda ridiculizado, fracasa en sus objetivos o se ve abocado a un destino fatal. Esto ya lo había hecho notar Ricardo Llamas cuando al analizar el modo en que los medios de comunicación de masas de nuestro país trataban este asunto en los 80 y 90 llegaba a la conclusión de que "los modos de representación de lesbianas y gays" con frecuencia "reflejan más los prejuicios propios de sistemas de exclusión que las formas de vida o las inquietudes de sus supuestos protagonistas" (Llamas, 1997, p. 8). Desde la crítica *queer*, este autor hacía un llamamiento para que se rompiera con los modos de representación tradicionales, que aún siguen siendo bastante monolíticos y para que se articularan discursos de renovación y de diversidad.

Así, paralelamente a los intentos de ofrecer nuevos argumentos que articularan una visión más positiva

acerca de la homosexualidad, las formas tradicionales de representar a los hombres que mantienen relaciones con otros hombres como personas problemáticas (enfermos, delincuentes, marginales o gente risible) y las pautas narrativas en las cuales estos personajes mueren, se suicidan o reciben el castigo social, son ridiculizados o retratados como seres ineptos, problemáticos o atormentados, siguen siendo frecuentes en nuestra cinematografía. Por ejemplo la adaptación de la novela de Arturo Pérez-Reverte *La tabla de Flandes*, dirigida por Jim McBride (1994) nos presenta a Cesar, un anticuario homosexual que resulta ser un asesino múltiple y acaba sus días recibiendo un tiro y cayendo al vacío; *Boca a boca*, de Manuel Gómez Pereira, (1995) ridiculiza con mucha astucia al personaje homosexual para contraponerlo al héroe heterosexual; el drama juvenil *Mentiras y gordas*, de Alfonso Albacete (2009) recrea en tono melodramático la muerte del homosexual por sobredosis de pastillas y alcohol. Pero lo significativo es que esto no ocurre solo en las cintas dirigidas al público general, sino también en muchas de las de temática gay, cuyo público en principio no comulgaría con los cánones heterosexistas mayoritarios: *Hotel y domicilio*, de Ernesto del Río (1995) relaciona estrechamente la homosexualidad con la marginalidad y la muerte; *Segunda piel*, de Gerardo Vera (1999) presenta el drama de un hombre casado bisexual que incapaz de adaptarse a un entorno que no comprende su necesidad de amar a su mujer y a su amante masculino, tiene como destinos la locura y la muerte. Cintas como estas consiguen que los mensajes problematizadores se cuelen de forma casi inadvertida incluso entre las personas que más proclives serían a generar discursos alternativos, lo cual es en cierta forma un reflejo de una homofobia y/o bifobia internalizadas.

Por otra parte, es cierto que se ha producido una tendencia a delimitar el tratamiento de la homosexualidad dentro de unos márgenes concretos, en películas dirigidas a un público específicamente gay. Algunas de ellas son reivindicativas y ahondan en los conflictos sociales y familiares, e incluso han proliferado los filmes que centran toda su atención en ámbitos y personajes homosexuales; la ventaja del cine de temática gay es que permite explorar toda una serie de asuntos acerca de la sexualidad entre hombres, la sociabilidad masculina y la subcultura gay que suelen ignorarse o aparecer deformados en el cine más general. Por ejemplo *Krámpack*, de Cesc Gay (2000), se atreve a tocar las relaciones que muchas veces establecen los jóvenes de su mismo sexo en su etapa de experimentación y de ambivalencia sexual, y lo hace con gran sensibilidad. Hay una anécdota en torno a esta película que vale la pena mencionar porque es reveladora de cómo los intentos de ofrecer visiones positivas de la sexualidad entre hombres pueden toparse con la incompreensión y la resistencia de la sociedad, dominada por los parámetros heterosexistas. Durante varios años el Gobierno de Castilla la Mancha organizó un aula de cine en los institutos públicos para la educación en valores. Las películas programadas se elegían cuidadosamente y intentaban sensibilizar al alumnado en asuntos como la convivencia pacífica, la tolerancia, los valores democráticos, la ecología, la sexualidad y el amor (Fernández de Quero, 2009). Los organizadores me comentaron que aunque intentaron incluir *Krámpack* en la programación, entendiendo que era una cinta cargada de valores positivos en cuanto a la amistad y la exploración de la sexualidad en la adolescencia, tuvieron que desistir debido a las presiones en contra de algunos directores y jefes de estudios de los Institutos, que consideraban su contenido inadecuado para los chicos porque podría incitarles a las prácticas homosexuales.

De las películas que han explorado en España distintos aspectos de la homosexualidad en la última década desde un punto de vista más normalizador, cabe destacar las siguientes. *Cachorro*, de Miguel Albaladejo (2004) profundiza en el estilo de vida hedonista de la subcultura de los osos madrileños, pero lo hace evitando los tópicos y presentándonos personajes complejos y matizados. *Spinnin'*, de Eusebio Pastrana (2007) habla de las dificultades que tiene una pareja gay para acceder a la adopción, así como de la solidaridad humana, pues ayudan a una chica embarazada enferma de sida y acaban por ejercer como padres del niño cuando ella muere. *Ander*, de Roberto Castón (2009) se adentra en las dificultades que tiene un hombre en el medio rural vasco para llevar una vida afectiva satisfactoria, y regala al espectador un final feliz. Sin duda, películas como estas han ayudado a que las relaciones entre hombres se contemplen de un modo más amable que en décadas anteriores. Esto, unido a las campañas de sensibilización promovidas por las instituciones y los colectivos han ejercido un efecto social innegable hacia la normalización y la disminución del prejuicio. En todo caso, es necesario anotar que con frecuencia este tipo de cintas van dirigidas al colectivo gay, y no siempre tienen demasiada difusión entre el gran público.

Tal vez más efectivos en este sentido sean aquellos filmes que van dirigidos a la generalidad de los



Imagen 7: *Krámpack* (2000) explora la sexualidad del adolescente.

Fuente: DVD. Barcelona: Valladolid: Divisa Red, 2011

espectadores cuando incluyen a personajes homo o bisexuales no problematizados, sin estridencias y al mismo nivel que los hetero. La explosión de discursos en torno a la homosexualidad ha posibilitado que muchos guionistas y directores hayan dado pasos hacia la normalización y se hayan esforzado en integrarlos dentro de la trama retratándolos desde una óptica más positiva: individuos con su propia biografía, que pueden o no entran en conflicto con un entorno, pero que no son objeto de burla o escarnio, ni considerados como intrínsecamente merecedores de un castigo social inevitable. Por ejemplo, la excelente aunque poco conocida *Gracias por la propina*, de Francesc Bellmunt (1997) cuenta la vida de una familia valenciana de la postguerra en la que uno de los personajes es un hombre homosexual que sufre por el ambiente social homófobo en el que se desenvuelve, pero que cuenta con el apoyo incondicional de su entrañable familia.

En resumidas cuentas el balance ha sido positivo en su conjunto. En estas décadas se han obtenido algunos logros. Además de la posibilidad de que los transexuales puedan cambiar su sexo legal sin necesidad de pasar por el quirófano para hacerse la vaginoplastia (BOE, 2007), que no ha creado demasiadas controversias, un paso decisivo hacia la aceptación social fue la modificación que hizo el Parlamento del Código Civil para posibilitar que cualquier persona independientemente de su sexo pudiera contraer matrimonio (BOE, 2005). Este texto legal, que constituye un importante ejemplo a seguir por otros países en los cuales la persecución y estigmatización sigue vigente, ha suscitado un gran debate en nuestra propia sociedad: ha despertado una fuerte oposición por parte de algunos sectores integristas y minoritarios del catolicismo -aunque muy poderosos, es cierto-, que ven en estos avances hacia la normalización una amenaza para la familia tradicional, en vez de contemplarlos como formas de obtener cohesión social y de profundizar en los valores democráticos y cristianos. Realmente la mayoría los católicos son totalmente ajenos a esos prejuicios e integran perfectamente en sus entornos a las personas independientemente de cuáles sean sus preferencias sexuales; no obstante, estas diferencias en cuanto a la visión de la familia y la política sexual que se debe potenciar desde los poderes públicos está generando una lucha de discursos que no puede dejar de reflejarse en nuestras creaciones cinematográficas. Sigamos ahondando ahora en los orígenes de estas discrepancias ideológicas.

2.2 - Un mapa no es el territorio

En 1933 el filósofo polaco Alfred Korzybski (2000), en su proyecto de fundar una semántica general que superara el corsé en el que el sistema aristotélico tiene enfundada nuestra mente occidental, nos explicaba que un mapa no es el territorio, ni representa todo el territorio. La imagen que tenemos del mundo que nos rodea no es el mundo mismo, sino un mapa rudimentario e incompleto que nos sirve de guía. Tal como había señalado en 1922 el periodista norteamericano Walter Lippman, quien acuñó el término estereotipo, necesitamos emplear mapas del mundo, ya que la realidad es demasiado compleja como para poder aprehenderla en su totalidad, y es necesario recurrir a esquemas que la simplifiquen:

El ajuste del hombre a su ambiente tiene lugar a través de la mediación de ficciones. No quiero decir mentiras. Me refiero por ficciones a una representación que está en mayor o menor grado hecha por el hombre mismo. (citado por Cano, 1993, p. 23)

Uno de los asuntos que nos interesará estudiar en detalle es qué "ficciones" transmite el cine acerca de los hombres que mantienen relaciones sexo-afectivas con otros hombres, si se han producido cambios significativos a lo largo de las décadas y en qué casos han dado lugar a prejuicios y configurado estereotipos.

Aunque todos los mapas, es decir, las representaciones que del mundo tienen unas u otras personas, son parciales, unos son mejores mapas que otros. Esto es debido en gran medida al lenguaje, porque con frecuencia las palabras no se corresponden de modo preciso con aquello a lo que se refieren. Las palabras nos ayudan a categorizar la realidad y a manejarnos en ella, pero lo hacen de modo imperfecto y solo nos permiten aprehender de modo incompleto la realidad. Para las ciencias físico-matemáticas es más viable establecer un lenguaje formal, pero las ciencias humanas son mucho más resbaladizas. De ahí, según Korzybski, la necesidad de refinar la forma en que los seres humanos categorizan, a través de abstracciones, la realidad. La influencia de este pensador ha sido notable en varias corrientes psicológicas de corte cognitivo como La Gestalt, la Terapia Racional-Emotiva de Ellis y más recientemente las Terapias Cognitivas y la Neurolingüística.

Podemos aplicar esta idea de Korzybski al tema que nos ocupa, el de la conducta sexual del varón. Cuando el mapa que nos orienta por el complejo mundo de los actos, fantasías y afectos sexuales está desfasado, cargado de lastres morales o teñido de emociones negativas, puede ocurrir que nos perdamos, que no entendamos cabalmente lo que ocurre aquí y ahora. Al fin y al cabo, la sexualidad humana es en gran parte cultural y, por tanto se ha alejado en gran medida de las determinaciones biológicas. Tal como apunta el filósofo José Antonio Marina refiriéndose a la sexualidad:

Milenios de historia han amontonado ideas, afectos, supersticiones, esperanzas, normas, leyes hasta formar un caótico almacén, una gigantesca almoneda, donde sólo hay fragmentos, restos de desguaces, joyas descabaladas ... (Marina, 2002, p. 9)

El mapa afectivo y sexual que nos guía depende de dónde hemos nacido, quién nos ha criado y educado, nuestras experiencias biográficas, las enseñanzas y modelos que hemos recibido a través de las lecturas y de los medios de comunicación, los estereotipos que asumimos como ciertos. Puede guiarnos bien o desorientarnos, causar dudas, sufrimiento moral o dificultades en las relaciones interpersonales. Si conseguimos que tanto las personas como la sociedad lleguen a un entendimiento más preciso de este asunto, desterrando algunos de los errores conceptuales que atenazan nuestra comprensión, podremos evitar mucho dolor estéril.

Estas reflexiones son relevantes para nuestro estudio porque como veremos el cine puede convertirse en correa de transmisión de los prejuicios y estereotipos sociales, colaborando así en la problematización de la homosexualidad, pero también puede difundir nuevos puntos de vista más normalizadores, incitar al espectador para que se cuestione sus concepciones previas acerca de esta faceta de la sexualidad masculina, e incluso ofrecer nuevos modelos de masculinidad y suscitar la creación social de nuevas realidades.

Vamos a zambullirnos en el caótico almacén de que nos habla Marina a través de un ejemplo que nos sirva para comprobar la confusión conceptual que suele producirse en torno al asunto de las relaciones entre hombres y para hacer un rápido repaso de varios de los asuntos que serán centrales en nuestra investigación. Nos remontamos a la España de principios de los años setenta, época en la que la homosexualidad estaba aún perseguida judicialmente y en la que el cine participaba activamente en la difusión de los sentimientos homófobos en la sociedad. Al principio de *Aunque la hormona se vista de seda*, de Vicente Escrivá (1971), aparece una mariposa que presenta la película y que hace las siguientes reflexiones.

Por favor, ¿hay algún menor en la sala? que salga. Señoras y señores decíamos ayer que los hombres se han dividido siempre a través de la historia en dos clases: los que están contruidos como Dios manda y los otros, lo que podríamos llamar mixtos. ¿Ustedes me entienden ¿no? Pues comprueben cómo el problema que vamos a estudiar no es de hoy, sino que viene rodando de muy lejos.

Acto seguido, la imagen que se nos muestra es la de un hombre muy afeminado que espera en el camino de Sodoma a que alguien le lleve. En el cine del tardofranquismo, el estereotipo del mariquita fácilmente reconocible por su amaneramiento era casi la única forma admitida de representación de la homosexualidad; además, en esas décadas se difundió la idea, errónea como veremos, de que el principal pecado de Sodoma fue la "homosexualidad".

La función que tiene este personaje es despertar las carcajadas de la audiencia, y que los hombres se desidentifiquen de ese tipo de seres "mixtos", dando por hecho que esos son los que practican sexo con otros hombres. Se deduce que un hombre "como Dios manda" no lleva a cabo ese tipo de prácticas sexuales con personas de su mismo sexo, es decir, que es exclusivamente hetero. No obstante, cabe la posibilidad de que algunos individuos sí se identifiquen con esa figura ridiculizada por sentir unas tendencias homosexuales de las que no puedan o no quieran prescindir. En ese caso tal vez piensen para sus adentros que ellos son así, e incluso puede que adopten en la conformación de su propia identidad los gestos amanerados del personaje que se les presenta. En cuanto a la mención de la ciudad bíblica, sugiere una especie de gueto donde se juntan esos seres; ya tendremos ocasión de comprobar la falaz transformación que a través de los siglos sufrieron las palabras *Sodoma* y *sodomita*.

Nótese la división que se hace aquí de los hombres en dos grupos separados: los contruidos como Dios manda y los mixtos. Los mixtos serían una especie intermedia, lo cual sugiere una visión esencialista. Como veremos, la consideración del homosexual como un tercer sexo tiene su origen en el siglo XIX.

Pero mas tarde, la mariposa da una voz de alarma que va dirigida a los hombres a los que les gustan las mujeres, advirtiéndoles del peligro de "hundirse en el mar ondulante de la indecisión", aludiendo a la *bisexualidad*, sin nombrar la palabra:

Ojito a la pornografía del ambiente, ojito a la publicidad tendenciosa, ojito a la moda unisexo, ojito ojito, que así empezaron algunos a catar el melón.

Acto seguido se nombra a algunos personajes dudosos del pasado, que posiblemente "cataron el melón",



Imagen 8: Un mariquita de camino a Sodoma, en *Aunque la hormona se vista de seda* (1971)

Fuente: DVD. Barcelona: Tribanda, 2009

como Ramsés II, Alejandro Magno, Nerón o Lord Byron. Esta advertencia es contradictoria con la idea expresada en primer lugar, ya que sugiere que la homosexualidad es una costumbre que se puede adquirir o contagiar por imitación de los modelos sociales que se ofrecen. ¿En que quedamos, uno nace, o uno se hace?

Realmente esta aparente confusión refleja el debate omnipresente entre esencialismo y ambientalismo que tiene desde hace décadas las discusiones acerca de esta conducta sexual. Nosotros tendemos a pensar que la forma en que las personas viven su sexualidad y sus afectos está en gran medida construida socialmente, que nadie nace *homosexual* o *heterosexual* y que la orientación del deseo y las prácticas sexuales que cada persona lleve a cabo en distintas etapas de la vida tiene origen en un conjunto amplio de factores (apegos afectivos tempranos, experiencias biográficas, socialización institucional, modelos presentes en la cultura, ...) que van mucho más allá de lo innato, aun cuando la dotación genética pueda influir parcialmente. Porque tal como explicaba el filósofo polaco

la 'naturaleza humana' no es producto tan solo de la herencia, ni tan solo de su entorno, sino un organismo muy complejo que es resultado de la diversidad genética y ambiental. Teniendo esto en cuenta, parece obvio que en la vida humana los aspectos lingüísticos, estructurales y semánticos constituyen factores ambientales poderosos que siempre están presentes. (Korzybski, 2000, p. xcii)

Uno de los estilos de pensamiento heredados del pasado que Korzybski (2000, LII) nos animaba a superar es el binario, el de blanco o negro. Consideraba que en esta rigidez conceptual estaba el origen del pensamiento dogmático, y proponía adoptar formas de comprender la realidad más flexibles así como la creación de escalas más graduadas y matizadas para dar cuenta de los fenómenos humanos. Aplicando la reflexión de este filósofo al asunto que nos ocupa, lo que más llama la atención de nuestros parámetros culturales es la estricta separación entre el *homosexual* y el *heterosexual* que predomina actualmente, y que origina multitud de efectos en la vida personal y social. Se trata de un *monosexismo* excluyente (Highleyman, 1995). Se presupone que las personas son una cosa o la otra, hay una tendencia a considerar que una vez se adopta una identidad hetero o gay debe ser de forma exclusiva, y quienes deciden mantenerse en la ambigüedad suelen recibir fuertes presiones para que se decanten por una u otra cosa, como resultado de lo que podríamos considerar una *bifobia* social. Tal como el autor de esta tesis comentó en su momento,

el monosexismo ejerce su influencia a través de todo un entramado de elementos que inclinan sutilmente a los individuos a adoptar una identidad hétero u homo permanente. ¿Cómo lo logra? Asociando un conjunto de sentimientos negativos como el miedo, la vergüenza o la angustia a la posibilidad de mantener una relación sexual contraria a la que corresponde con la identidad adoptada; esto es, creando un tipo de fobia, determinada socialmente y que, como todas las fobias, genera aversión y conductas de evitación en los individuos que la padecen. Hablamos de la *bifobia*, articulada a su vez en otras dos fobias más específicas: la *homofobia* (el terror que sienten los hétero a perder su identidad si cometen el acto prohibido) y la *heterofobia* (la evitación de toda relación hétero una vez que se ha adoptado la identidad homo, marcada como negativa por la sociedad). (Arroyo, 2002, p. 11)

Las presiones monosexistas provienen de todas las instancias sociales, desde la educación y la crianza, hasta la moral religiosa y los discursos científicos. Se reflejan además en las relaciones interpersonales y se manifiestan en multitud de detalles de la vida cotidiana. Uno de ellos es el hecho de que cuando se corre el rumor de que un hombre ha disfrutado de alguna relación homosexual se empleen los verbos *ser* o *volverse* para referirse a lo ocurrido: “¡ah, no sabía que fuera gay” o “ya ves, se volvió maricón” serían algunos de los comentarios que podría suscitar a su alrededor. Esto es muy significativo, porque revela cómo el uso del lenguaje refleja, y a su vez refuerza, la idea de que *homosexual* y *heterosexual* son identidades permanentes o hacia las que uno transita sin posibilidad de dar marcha atrás. Así, podemos decir que alguien *es* nervioso, gordo, tonto .. (características permanentes) o que *está* nervioso, gordo, tonto... (situaciones circunstanciales). Sin embargo, raro sería comentar de un hombre casado que aprovecha sus vacaciones para disfrutar de algunas experiencias con personas de su mismo sexo que “está homosexual” ese verano, o de un chico que en general ha preferido las relaciones homosexuales, pero que lleva una temporada saliendo con chicas, que “está heterosexual” últimamente ... a no ser que estuviéramos bromeando.

El estudio realizado en Estados Unidos a finales de los años cuarenta por el biólogo Alfred Kinsey fue esencial para cuestionar la dicotomía heterosexual/homosexual. Ya hablaremos con más detalle de la escala Kinsey, que será una de las variables a la hora de analizar el perfil sexual de los personajes. Por ahora, quedémonos con la idea de que esa división binaria es meramente cultural e histórica, una convención que compartimos aquí y ahora la mayoría de nosotros, pero que no es universal ni en el tiempo ni en el espacio. Puede parecernos que es algo natural, pero conviene recordar aquí el concepto de *habitus*, que según el sociólogo francés Pierre Bourdieu es

la concordancia entre las estructuras objetivas y las estructuras cognitivas que posibilita esa relación con el mundo que Husserl describía con el nombre de “actitud natural” o experiencia dóxica. Ajena a cualquier postura y cuestión herética, esta experiencia es la forma más absoluta de reconocimiento de la legitimidad: aprehende al mundo social y a sus

divisiones arbitrarias como naturales, evidentes, ineluctables. (Bourdieu, 1996, p. 9)

Dicho con más sencillez, hoy por hoy puede parecernos evidente que los hombres se dividen en dos grupos claramente diferenciados, los heterosexuales y los homosexuales; pero conviene ser conscientes de que todo ello es resultado del *habitus*, de las estructuras cognitivas condicionadas histórica y culturalmente que nos hacen percibir la sexualidad entre hombres de esa forma.

A nosotros lo que nos interesa es comprobar en qué medida el cine colabora en la instauración de ese estado de cosas a través de los mensajes que difunde, cómo ejerce en suma la violencia simbólica, un concepto en el que nos detendremos más adelante. También será muy relevante para nuestra investigación constatar la existencia de una lucha de discursos entre quienes asumen como cierta esta división de los varones en dos categorías excluyentes y quienes la relativizan, fundamentalmente a través de la presentación de personajes extraídos de la cotidianidad y cuyas biografías cuestionan la veracidad de ese binarismo.

Tal como indicaba la filósofa norteamericana Kosofsky (1990, p. 2) entre finales del siglo XIX y principios del XX comenzó a considerarse necesario asignar a cada persona la categoría de "homosexual" o la de "heterosexual". Aun siendo una distinción binaria sumamente confusa, está llena de implicaciones que afectan a aspectos del individuo que no tienen nada que ver con su sexualidad. Se hace por tanto necesario, de acuerdo con esta pensadora, un análisis crítico de estas categorías que están dañando de forma central la cultura occidental. Efectivamente, el hecho de ser categorizado como "homosexual" desencadena toda una serie de consecuencias en las relaciones interpersonales (familiares, laborales, sociales...); la ciencia puede caer en la tentación de naturalizar esta diferencia buscando pruebas de que los genes o los procesos de diferenciación producidos por las hormonas son los causantes de esa conducta sexual masculina; la pedagogía y la psicología puede empeñarse en idear procedimientos para erradicar esas tendencias, y así sucesivamente.

Hay un caso verdaderamente significativo que deja patente lo acertadas que son las reflexiones de Kosofsky al llamar la atención sobre el hecho de que esta distinción binaria está produciendo daños centrales en el pensamiento de occidente. Recientemente el Vaticano, a través de la Congregación para la educación católica (2005) publicó una Instrucción sobre los criterios que es necesario seguir a la hora de admitir a las personas con tendencias homosexuales en los seminarios y las órdenes sagradas. Es una instrucción que la mayoría del tejido social e institucional católico ha ignorado por su carácter prejuicioso, pero aún así es interesante analizarlo porque en este discurso se manejan varios de los conceptos cuyo origen y desarrollo vamos a tener que aclarar en los siguientes capítulos. La instrucción reza así:

El Catecismo distingue entre los actos homosexuales y las tendencias homosexuales.

Respecto a los actos enseña que en la Sagrada Escritura éstos son presentados como pecados graves. La Tradición los ha considerado siempre intrínsecamente inmorales y contrarios a la ley natural. Por tanto, no pueden aprobarse en ningún caso.

Por lo que se refiere a las tendencias homosexuales profundamente arraigadas, que se encuentran en un cierto número de hombres y mujeres, son también éstas objetivamente desordenadas y con frecuencia constituyen, también para ellos, una prueba. Tales personas deben ser acogidas con respeto y delicadeza; respecto a ellas se evitará cualquier estigma que indique una injusta discriminación. (...) Ellas están llamadas a realizar la voluntad de Dios en sus vidas y a unir al sacrificio de la cruz del Señor las dificultades que puedan encontrar.

A la luz de tales enseñanzas este Dicasterio (...) cree necesario afirmar con claridad que la Iglesia, respetando profundamente a las personas en cuestión, no puede admitir al Seminario y a las Órdenes Sagradas a quienes practican la homosexualidad, presentan tendencias homosexuales profundamente arraigadas o sostienen la así llamada cultura gay.

Dichas personas se encuentran, efectivamente, en una situación que obstaculiza gravemente una correcta relación con hombres y mujeres. De ningún modo pueden ignorarse las consecuencias negativas que se pueden derivar de la Ordenación de personas con tendencias homosexuales profundamente arraigadas.

Cuando se mencionan los "actos homosexuales", la Congregación se está refiriendo al concepto de *sodomía*, entendida como un pecado; esto no es una novedad, ya que la doctrina católica lleva varios siglos -no siempre lo hizo- condenando tajantemente estos actos; últimamente lo que se pedía a los futuros sacerdotes era el celibato, es decir, que se abstuvieran de toda relación sexual. Se alude también a la cultura *gay*; en este caso, se dicta que tampoco tienen cabida en seminarios y congregaciones las personas, independientemente de su orientación sexual, que apoyen o simpaticen con la cultura gay, lo cual entra en lo meramente ideológico. Pero la novedad aquí es la idea de que ordenar a personas con "tendencias homosexuales profundamente arraigadas" puede traer consecuencias negativas para la Institución. En este caso, el concepto que entra en juego es el de *homosexual* como especie de hombre o mujer supuestamente distinguible del hombre y de la mujer *heterosexual*. Eso ya de por sí es más que discutible, pero lo que llama la atención es que para quien sea catalogado de *homosexual* no basta con renunciar al ejercicio de su sexualidad, ya que se juzga que hay algo intrínsecamente negativo en esas personas sin explicar exactamente

qué. Se trata de un virulento prejuicio que no tiene fundamento alguno. Nótese por lo demás la extremada hipocresía en que se incurre aquí cuando se declara que hay que evitar cualquier tipo de estigma y discriminación de las personas con "tendencias homosexuales profundamente arraigadas" para acto seguido prohibir de forma tajante que tales personas sean admitidas en los Seminarios y Ordenes Sagradas. En cierta forma, lo que hace esta instrucción es emplear las categorías de cuño reciente y asumir que hay un "tercer sexo" lo cual no se dice explícitamente, pero se deduce claramente por la afirmación de que "dichas personas se encuentran, efectivamente, en una situación que obstaculiza gravemente una correcta relación con hombres y mujeres." Dichas personas no parecen ser según esto ni hombres ni mujeres, así que deben ser otra especie diferente de persona. De acuerdo con esta peligrosa evolución en las concepciones patriarcales únicamente los hombres "heterosexuales" serían adecuados para el sacerdocio. Las mujeres, en un rango inferior, serían aptas para profesar como religiosas siempre que no fueran lesbianas. Para hombres y mujeres heterosexuales renunciar al ejercicio de su sexualidad es suficiente. Pero ese "tercer sexo" cuya carta de naturaleza se acepta aquí y que esta compuesto por hombres y mujeres con "tendencias homosexuales profundamente arraigadas" son personas a las que hay que respetar y tratar con delicadeza, pero excluir sin contemplaciones.

A raíz de estas reflexiones se nos hace evidente que necesitamos prestar atención el lugar que ocupa en nuestro contexto sociocultural la sexualidad entre hombres y los conceptos que se manejan en relación a quienes la practican. ¿Por qué se ha convertido la vida sexual en algo tan relevante a la hora de considerar a la persona? Rastrear en el proceso de problematización de la sexualidad entre hombres deteniéndonos en el origen y evolución de conceptos como *sodomita*, *homosexual*, *heterosexual*, *gay* o *bisexual*, puede ayudarnos a comprenderlo.

2.2.1 - Discusiones bíblicas

La mayoría de nuestras creaciones cinematográficas reflejan un contexto cultural en el que la sexualidad entre hombres está intensamente problematizada. Cuando en *El diputado*, de Eloy de la Iglesia (1978) su protagonista Roberto Orbea nos cuenta el desasosiego que le invadió durante su adolescencia al darse cuenta de que era "homosexual" porque le gustaban los hombres, y nos dice que era esa "una inclinación de la que siempre había oído hablar como algo monstruoso y antinatural", nos interesa indagar qué hay detrás de ese peculiar sentimiento de angustia, que parece estar condicionado por ciertos parámetros ideológicos y socioculturales. Luego Roberto se enamoró de una mujer y se casó, pero siguió sintiéndose extraño al darse cuenta de que en su interior seguían surgiendo deseos sexuales hacia personas de su mismo sexo; según el imaginario vigente uno o bien era heterosexual de forma exclusiva, o bien era homosexual, pero sus sentimientos íntimos no encajaban en esos esquemas tan alejados de su naturaleza como ser humano. Además, pesaba sobre él la amenaza permanente de que esos detalles íntimos llegaran a oídos de sus compañeros de partido, porque eso podría significar la ruina de su carrera política.

A continuación vamos a indagar en el origen de esa zozobra interna que sienten frecuentemente los hombres al tomar conciencia de que pueden sentirse atraídos por personas del mismo sexo, sea o no de forma exclusiva, algo que forma parte de nuestra naturaleza como mamíferos. Para ello tenemos que explorar aún someramente los debates que se han producido en el seno de la institución eclesíástica, que durante siglos ha marcado cual debía ser la conducta sexual ideal de hombre. Básicamente nuestra cultura judeocristiana se ha embarcado desde hace varios siglos en la tarea de transmutar la naturaleza bisexual del varón humano en una heterosexualidad exclusiva y meramente reproductiva. La estrecha vigilancia a la que ha sido sometida la sexualidad masculina a lo largo de los siglos ha llevado en última instancia a la creación de dos categorías imaginarias y supuestamente excluyentes: la del heterosexual y la del homosexual.

Uno de los argumentos al que suelen acudir los sectores más homófobos de nuestra sociedad es la supuesta condena de la sexualidad entre hombres que hace Dios a través de su palabra, que según la creencia cristiana está recogida en las Sagradas Escrituras. Pero los estudios críticos de la Biblia han dejado muy claro que las traducciones que se hicieron de ciertos pasajes escritos originalmente en griego empleando *sodomita* u *homosexual* son totalmente arbitrarias, ya que son palabras que no existían en la lengua clásica. (Cannon, 2005). La Biblia menciona de forma muy puntual la sexualidad entre hombres, como mucho en tres



Imagen 9: ¿Por qué sentía Roberto Orbea tanta angustia? *El diputado* (1978)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

ocasiones en el Antiguo Testamento y en tres de las cartas de San Pablo del Nuevo Testamento. Cabe señalar que no está documentado que Cristo emitiera ni una sola palabra condenatoria contra esta conducta sexual masculina al proclamar la Nueva Ley que derogaba la de Moisés, y los textos de San Pablo son ciertamente discutibles. Uno de los textos más debatidos de San Pablo es 1 Corintios 6:9-10, que según la Biblia de Jerusalén reza:

¿No sabéis acaso que los injustos no heredarán el Reino de Dios? ¡No os engañéis! Ni los impuros, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los homosexuales, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los ultrajadores, ni los rapaces heredarán el Reino de Dios.

Otras versiones de la Biblia en vez de *homosexual* usan *sodomita* en este pasaje. En todo caso, tal como explica Boswell (2008, pp. 360-367), el texto original en griego probablemente se refiriera a la prostitución masculina: *arsenokoitai* (ἀρσενοκοῖται), traducido aquí como "homosexuales" significa originalmente en griego "prostituto activo". En cuanto a *malakoi* (μαλακοί), aquí "afeminados", seguramente aludiera a la debilidad moral en general, o en todo caso al hombre que acude a los prostitos como cliente. Lo que condenaría por tanto este texto de San Pablo es la prostitución masculina, no las relaciones sexoafectivas entre hombres en su conjunto.

En el Antiguo Testamento los únicos pasajes que condenan de forma explícita la sexualidad entre hombres están en el Levítico, en el que Moisés dicta a su pueblo las normas que ha de seguir en aspectos tan diversos como el tratamiento que se ha de dar a los leprosos, la forma de correcta de sacrificar a los animales que se ofrecen a Dios en el altar para expiar los pecados, o los animales que está prohibido comer. Los versículos en los que se habla de la sexualidad entre hombres en el Levítico son los siguientes tal como aparecen traducidos en la Biblia de Jerusalén:

No te acostarás con varón como con mujer; es abominación. (18:22)

Si alguien se acuesta con varón, como se hace con mujer, ambos han cometido abominación: morirán sin remedio; su sangre caerá sobre ellos. (20:13)

Estos versículos se encuentran en dos capítulos que se dedican específicamente a las costumbres sexuales y en los que se condenan ampliamente el adulterio, las relaciones incestuosas y el bestialismo entre otras. Moisés dicta con dureza que el destino inevitable para los infractores será la muerte, incluyendo a los matrimonios que mantuvieran relaciones sexuales durante la menstruación femenina; en otros capítulos proclamaba un castigo igual de duro para quienes violaran otras normas más inocentes como la de comer sangre de cualquier animal o el sebo de cordero, de buey y de cabra. Contemplada con perspectiva, la prohibición de la sexualidad entre hombres pierde peso, ya que está inserta en todo un amplio conjunto de normas que Moisés dictó a su pueblo; muchos de estos dictados han sido desechados por las Iglesias cristianas, como la prohibición de comer cerdo o la necesidad de que la mujer que acaba de dar a luz se aleje de los lugares sagrados durante uno o dos meses por considerarse impura.

Más controvertida aún es la interpretación que ciertas corrientes teológicas dentro de las Iglesias cristianas han dado al suceso narrado en Génesis 19:1-9. En realidad, el significado original de *sodomita* es simplemente el de habitante de Sodoma. Según el relato bíblico Dios había decidido destruir las ciudades de Sodoma y Gomorra por sus grandes pecados, sin llegar a concretar demasiado cuáles eran tales pecados. Todo indica que las poblaciones a las que se refería la Biblia se encontraban en los márgenes del Mar Muerto y en el Valle del Jordán, tierras fértiles para la agricultura además de ricas en minas de sal y de asfalto. Su destrucción, obviamente no fue resultado de la ira divina, sino probablemente de un desastre natural que se habría producido entre el año 3000 y 4000 a.c. Acerca de qué ocurrió exactamente se barajan varias hipótesis que no entraremos a debatir. Neev & Emery (1995, p. 141), por ejemplo, explican que la destrucción pudo producirse por un fuerte terremoto que originó desplazamientos de tierra y la salida a la superficie de hidrocarburos, lo cual habrían provocado un fuego espeluznante que redujo las viviendas a cenizas.

El empleo de la palabra *sodomita* con un sentido sexual y no con el correcto, que sería simplemente el de habitante de Sodoma, ha originado que se establezca una relación errónea entre la sexualidad encaminada a encontrar el placer, concretamente la homosexualidad, y el suceso narrado en el Génesis; así, la idea de que la sexualidad entre hombres es pecaminosa en su conjunto ha quedado anclada en la mentalidad popular. Eso tiene su origen en algunas traducciones de la Biblia que asocian de forma directa y sin un fundamento sólido a los sodomitas con la homosexualidad. En Génesis 19:1-9 se cuenta que Dios había decidido destruir las ciudades de Sodoma y Gomorra y envió a dos ángeles a la ciudad de Sodoma. Allí los recibió el hebreo Lot, quien les ofreció alimentos y los albergó en su casa. Es entonces cuando todos los varones de la ciudad, desde el más joven hasta el más viejo, rodearon la casa de Lot y se dirigieron a él. Comparando dos traducciones al castellano podemos comprobar hasta qué punto puede ser diferente la interpretación del relato:

Y llamaron a Lot, y le dijeron: ¿Dónde están los varones que vinieron a ti esta noche? sácanoslos, para que los conozcamos. (La Santa Biblia, Reina-Valera, 1909)

Llamaron a voces a Lot y le dijeron: «¿Dónde están los hombres que han venido donde ti esta noche? Sácalos, para que abusemos de ellos. (Biblia de Jerusalén, 1994)

Tal como explica Boswell (1998, p. 97) el texto original hebreo emplea la palabra "conocer", que ocasionalmente podía significar en esa lengua "conocimiento carnal". Difícilmente podría interpretarse en este contexto como "abusar sexualmente", tal como hacen algunas versiones de la Biblia muy difundidas en nuestro país como la de Jerusalén. La vulgata latina, por cierto, empleaba el verbo *cognōscere*.

Vocaveruntque Loth et dixerunt ei ubi sunt viri qui introierunt ad te nocte educ illos huc ut cognoscamus eos. (Biblia Sacra. Vulgatae Editionis, 2005)

Pero, ¿a qué se deben estas discrepancias tan abismales en la traducción de ese pasaje bíblico?. ¿Por qué castigó en realidad Dios a los habitantes de Sodoma?. Básicamente estas prósperas ciudades eran enemigas de los hebreos, y este relato era una forma de ensalzar los valores propios del pueblo elegido frente a los de sus rivales, a los que se le imputaban la maldad y conductas desordenadas en un sentido general. Tal como nos recuerda González de Alba (2003, pp. 109-112), los hebreos comenzaron siendo una sociedad matriarcal, al igual que otros de su entorno como los Fenicios, que adoraban a la diosa Astarté, los Frigios, cuya diosa era Cibele, o los Babilonios, que veneraban a Ishtar. En las sociedades matriarcales el énfasis se ponía en la prohibición del incesto, pero la sexualidad entre hombres no estaba tan problematizada. Eran frecuentes las ceremonias en las que se daba rienda suelta a la sexualidad, considerada como una actividad positiva y sagrada, hasta el punto de que en algunos de sus templos se desarrollaba la prostitución ritual; de ahí viene la fama de Sodoma y Gomorra como ciudades en las que se daba cauce al desenfreno sexual. Pero los hebreos evolucionaron hacia el patriarcado, mucho más ascético en relación a los placeres carnales en general, y eso ha marcado de forma definitiva el rumbo que adoptarían a lo largo de los siglos los pueblos cristianizados.

Ahora bien, cuáles fueron las causas morales que motivaron al creador a destruir la ciudad según el libro sagrado es un tema en discusión, pero con total seguridad no simplemente porque sus habitantes fueran "homosexuales", tal como es común hoy en la mentalidad popular. La interpretación que de esta historia han dado las distintas corrientes teológicas difiere en dependencia de su ideología subyacente. Por un lado, quienes se ponían al servicio de los poderes políticos y económicos aseguraban que Dios castigó a los sodomitas simplemente porque eran sexualmente licenciosos, concretamente porque se dedicaban a la práctica de la homosexualidad; con ello se pretendía controlar la conducta del individuo con objeto de someterlo a los intereses de quienes detentaban el poder sin cuestionar el status quo. Por otro lado, quienes defendían que Cristo vino a este mundo para instaurar una sociedad más justa (un reino de Dios en la tierra) consideraban que Dios castigó a Sodoma por la codicia de sus dirigentes, que llevaban un vida licenciosa y centrada en los placeres al mismo tiempo que mantenían a la mayoría de la población en la esclavitud y la miseria; ponían así más énfasis en otras conductas reprobables como la avaricia, el lujo desmedido, la esclavitud laboral y sexual, la falta de hospitalidad, el orgullo, la soberbia o la ausencia de caridad hacia los pobres (Boswell, 1998, pp. 117-124).

La tesis más aceptada actualmente es que los habitantes de Sodoma pidieron a Lot que les mostrara a quiénes estaba acogiendo en su casa, ya que Lot no era ciudadano, sino un residente judío en la ciudad. El pecado sería por tanto la falta de hospitalidad; de todas formas no se equivocaban los sodomitas al desconfiar de esos "ángeles", cuya intención no era demasiado amigable, ya que su objetivo era infiltrarse en la ciudad y destruirla para posibilitar que los hebreos aumentaran su poder terrenal. Por lo demás, en la historia bíblica Lot les ofrece a los sodomitas sus dos hijas vírgenes para que hagan lo que quieran con ellas, pero los hombres rechazan la oferta. Esto fácilmente nos lleva a una reflexión. El hecho de que la mujer aparezca aquí como una propiedad del varón, sin poder de decisión y de la que se puede hacer uso sexual a voluntad sería hoy inadmisibles de acuerdo a nuestros valores. Ningún cristiano en su sano juicio acudiría actualmente a este pasaje bíblico para reivindicar la sumisión sexual incondicional de las mujeres a los hombres a los que pertenecen. Sin embargo, algunos sectores dentro de las religiones cristianas sí acuden a ellos para justificar sus actitudes homófobas.

En este sentido, es significativo comprobar que las primeras creaciones del cine mudo que recrearon este pasaje bíblico asociaban la maldad de Sodoma con el hedonismo y la disipación sexual en general; esas primeras cintas no relacionaban Sodoma directamente con la sexualidad entre hombres, y desde luego no acusan a los hombres de Sodoma de querer abusar de los Ángeles, sino de querer averiguar por qué Lot estaba escondiendo enemigos en su casa. La monumental producción austriaca *Sodom und Gomorrha*, de Michael Curtiz (1922) recrea la escena bíblica a través de un sueño que tiene la protagonista, Mary, una jovencita atractiva que vive en el Londres de principios del siglo XX. Aunque ama al escultor Harry, por consejo de su madre Mary ha decidido casarse con Harber, un rico financiero sin escrúpulos mucho mayor

que ella y al que no ama, pero que le ofrece la posibilidad de una vida llena de placeres. En su fiesta de compromiso en la lujosa mansión de Garber se enfatiza la frivolidad de los bailes y entretenimientos diversos en los que corre el alcohol. En este contexto vemos alguna imagen suelta de personajes interpretables como homosexuales, como en una ocasión en la que un hombre le guiña el ojo a otro que lleva una corona de flores, símbolo de la vida despreocupada y alegre. Para caracterizar estos hombres se emplea lo que llamaremos en nuestro estudio la modalidad sugerida de representación: se insinúa su posible preferencia homosexual a través de pequeños detalles que hacen posible al espectador imaginarlo con bastante certeza, pero sin hacerlo demasiado explícito. Su aparición es muy breve, y por tanto no se pone el énfasis en ello; esos hombres como mucho son un reflejo más del desenfreno sexual general.

La película denuncia más bien la vida disipada y los derroches de quienes se han enriquecido ilícitamente y, en un tono misógino, la maldad en que puede incurrir la mujer. Mary se entretiene empleando su belleza y sus artes de seducción para jugar con los sentimientos de los hombres que la quieren. En primer lugar motiva que Harry intente suicidarse y quede malherido sin que ella se inmute. Luego, durante el transcurso de la fiesta seduce al joven Eduard, el hijo de Garber, y lo intenta con su preceptor, un sacerdote ascético y serio. Es entonces cuando Mary se queda dormida y tiene una horrible pesadilla. Sueña que ella frívolamente provoca un enfrentamiento entre Garber y su hijo con el resultado de que Eduard mata a su padre. En prisión esperando la ejecución de su pena de muerte, Mary trata de seducir al cura, y este la maldice llamándola hija de Sodoma y denunciando que en los palacios actuales se celebran orgías como las que antaño se sucedieron en la ciudad de Lot.

Influida por las duras palabras del sacerdote, que se hace portavoz de los valores de la sociedad patriarcal, Mary tiene dos sueños dentro del sueño principal que la trasladan al pasado. En ambos se imagina como una mujer perversa y poderosa en el contexto de unas culturas matriarcales que como enemigos del pueblo elegido merecen el castigo divino. En uno de ellos se ve convertida en la Reina de Siria, quien celebra orgías y se entretiene con un joven mientras el pueblo se muere de hambre hasta que una rebelión y un ataque exterior acaban con la ciudad. En el otro imagina que es Lia, la esposa de Lot, que lleva una vida de lujos y fiestas multitudinarias donde los habitantes de Sodoma rinden culto a dioses profanos y entregan su cuerpo a los placeres carnales. Su disgusto es tal que Lot le pide a Dios que castigue a la ciudad, momento en que aparece un ángel. Lot le previene que por ser extranjero puede estar en peligro de muerte si entra en la ciudad, y le ofrece refugio en su casa; cuando se dan cuenta, los hombres de Sodoma se escandalizan porque según sus leyes ningún extranjero puede pisar la ciudad durante las fiestas, rodean la casa de Lot y reclama que les muestre a su visitante. Lia por su parte trata de seducir al ángel, pero como éste la rechaza, lo entrega a los habitantes de Sodoma para que lo sacrifiquen en el fuego a la diosa Astatte. Cuando Lia personalmente van ha encender la hoguera para quemar al ángel es cuando se produce la destrucción de Sodoma con rayos que vienen del cielo, fuego que sale de la tierra y edificios que se derrumban. El ángel del señor guía a Lot y a su mujer para que puedan salir de la ciudad, pero les advierte que no miren atrás; Lía no obedece y queda convertida en una estatua de sal. La pesadilla conmueve a Mary: decide renunciar a casarse con Garber y vuelve a los brazos de Harry que está convaleciente en el hospital después de su intento de suicidio. Como vemos, la recreación que hace Curtiz difiere de la historia relatada en Génesis 19 en muchos aspectos, pero señala la falta de hospitalidad al extranjero, los sacrificios humanos y la búsqueda del placer desmedido como los principales pecados de Sodoma.

Otra cinta muda que nos gustaría recordar es la estadounidense *Lot in Sodom*, dirigida por James Sibley Watson y Melville Webber, de 1933. Se trata de un corto de veintiocho minutos que es relativamente fiel al texto bíblico original: cuando llega a la controvertida escena en la que los hombres de Sodoma rodean la casa de Lot y le piden que muestre al extranjero que alberga para que lo conozcan, se usa el verbo *to know* (*conocer*) como en las traducciones menos tendenciosas de la Biblia que hemos mencionado anteriormente. Es altamente experimental, con un alarde de efectos visuales -imágenes superpuestas en movimiento, juegos de enfoque e inusuales empleos de la cámara- todo ello dentro de una estética expresionista. Ciertamente las imágenes están llenas de homoerotismo, con abundancia de jóvenes semidesnudos que danzan, saltan y luchan con un intenso contacto físico. Algunas situaciones podrían interpretarse como alegorías de actos homosexuales, pero se expresa con más claridad que los sacrificios humanos son un asunto reprochable; así, el



Imagen 10: *Sodom und Gomorrha* (1922) asocia la maldad con el hedonismo y el enriquecimiento ilícito; únicamente sugiere la homosexualidad de forma incidental.

Fuente: DVD. Wien: Hoanz, 2008

interés que muestran los hombres por conocer a los ángeles es ambiguo, pero se hace más explícito que desean apedrearlos e inmolarlos a los dioses. Cuando Lot les ofrece a sus hijas se expresa el órgano sexual femenino con metáforas visuales como la entrada de un templo o flores que se abren y muestran su néctar tentador; el órgano masculino que penetra se simboliza a través de una serpiente que entra en el templo. El relato carece, sin embargo, de metáforas para expresar el acto sexual entre hombres, lo cual nos indica que no se está dando especial relevancia a ese asunto.

Dando un salto de treinta años podemos mencionar una superproducción bíblica de Estados Unidos, Francia e Italia, *Sodoma y Gomorra* (*Sodom and Gomorrah*), de Robert Aldrich (1962) que omite cualquier alusión al asunto de la homosexualidad, tal vez por condicionamientos de la censura, tal vez porque se deseaba poner el acento en otros asuntos. En este caso, aun cuando se hace mención a las orgías y exceso de placeres en que incurren la perversa reina de Sodoma y su corte, se da a entender que fueron otros los factores que pudieron despertar la ira divina y que tienen un carácter más social: la explotación laboral de la multitud de esclavos que dejaban su vida en las minas de sal, el uso sexual que se hacía de las esclavas, la falta de respeto por la vida y las intrigas políticas.

Así pues, las traducciones del pasaje del Génesis 19:1-9 que dan a entender que los sodomitas querían someter sexualmente a los ángeles que escondía Lot en su casa son más que dudosas. Pero aún cuando se interpretara que ese "conocer" se refería a un conocimiento carnal, y que por tanto los hombres jóvenes y viejos de Sodoma querían realmente vejar sexualmente a los ángeles, el texto bíblico estaría en ese caso censurando una práctica relativamente frecuente en aquella época, la de humillar al forastero y al enemigo violándolo por el ano (Greenberg, 1998, p. 136), no la sexualidad consentida que disfrutaban los varones en su conjunto para comunicarse y darse placer. Está documentado que entre algunos pueblos precristianos (griegos, romanos, egipcios y hebreos entre otros) la violación anal podía aplicarse como castigo legal a los ladrones y a otros delincuentes, y también como forma de expresar la victoria sobre el soldado vencido en la guerra, junto con otros castigos como la castración o el empalamiento (Trexler, 1995, pp. 12-23). Para nosotros esas costumbres ancestrales son inconcebibles hoy en día, pero en aquel entonces violar al enemigo era una forma de arrebatarle su virilidad reduciéndolo a un papel femenino y pasivo; el varón dominante que ejecutaba el castigo no concebía que ese encuentro sexual fuera en detrimento de su propia virilidad aún cuando estuviera obteniendo placer con ello.

Como comprobaremos, desde que se inició en los años sesenta el estallido de discursos en torno a la homosexualidad en el cine, tomó fuerza una tendencia en la que se trasladaba al espectador la noción de que los hombres que practicaban el sexo con otros hombres eran intrínsecamente malvados (delincuentes, asesinos, violadores de hombres, corruptores de niños...). Esa idea está enraizada en la interpretación sesgada y reciente que han dado ciertas corrientes de pensamiento teológico según la cual la vileza de la ciudad de Sodoma residiría en la perversidad sexual de sus habitantes y más en concreto en la práctica de la sexualidad entre sus hombres. Hay de hecho buen número de cintas que al representar los encuentros homosexuales lo hacen de forma antierótica, es decir, provocando en el espectador emociones negativas y dejando grabada en su mente la idea de que son intrínsecamente desagradables y violentas; son de hecho tantas las escenas que recrean insistentemente este posible pecado de la Sodoma bíblica, la sumisión y violación de otro hombre, que da la impresión de que es esa la única forma que tienen los varones de nuestra cultura de expresar el afecto sexual entre ellos. Tendremos ocasión de recordar más adelante algunos dramas carcelarios, bélicos, de terror... que representan ese tipo de situaciones, pero podemos comenzar aquí a reflexionar sobre ello considerando una película en concreto que por el éxito que obtuvo puede darnos una idea de la intensidad con la que estos conceptos se difunden en la sociedad. Sin entrar a valorar en otros aspectos la archiconocida *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino (1994) nos interesa detenemos en una escena concreta. En la historia se entrecruzan distintos personajes presumiblemente heterosexuales que actúan de forma extremadamente



Imagen 11: En *Lot in sodom* (1933) los sodomitas querían apedrear e inmolar a los ángeles del señor, no abusar sexualmente de ellos.

Fuente: DVD. London: Image Entertainment, 2003



Imagen 12: La esclavitud laboral y sexual fueron los verdaderos pecados de *Sodoma y Gomorra* (1962)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2005

violenta por motivaciones económicas. Dos de ellos son el blanco Butch, que mantiene una tierna relación con su frágil mujer, y el negro Wallace. Ambos son enemigos, y se han enzarzado en una sangrienta pelea que los ha dejado malheridos. Inmersos en la lucha, acaban metiéndose en una tienda de antigüedades, lugar donde el estereotipo suele ubicar a los homosexuales. Allí son capturados a punta de escopeta por un perverso individuo que llama a uno de sus amigos para comunicarle que "la araña acaba de atrapar a un par de moscas". Los dos hombres, uno con aspecto de lo que en la jerga gay actual se llama *oso* y un policía, no se mueven como el resto por el dinero, sino por la obtención sádica del placer, igual que esos sodomitas que supuestamente querían violar a los ángeles; se recrea de hecho la estética sado-maso, práctica que dicho sea de paso suele ser un juego consentido entre adultos para obtener placer, no una vejación real. Pero aquí la intención de los perversos es violar salvajemente a Butch y a Wallace, que desde ese momento pasar de ser enemigos de distintas razas a convertirse en aliados hetero contra sus captores. En la escaramuza, cuando están violando a Wallace, Butch consigue matar a uno de los malvados, el tipo oso, y dejar al otro malherido, lo cual hace que se reconcilie con su enemigo. Con gravedad, el negro Wallace condena al policía a la muerte más dolorosa posible por la vejación que éste le ha hecho sufrir penetrándolo.

Como vemos, *Pulp Fiction* traslada al lenguaje cinematográfico el imaginario creado por las corrientes más conservadoras de la teología en relación a los supuestos pecados de Sodoma: no importa tanto si se lucha y mata por obtener el poder político y económico; es mucho más grave intentar obtener el placer "desordenadamente".



Imagen 13: En *Pulp Fiction* (1994) los malvados no son los asesinos ni los codiciosos, sino los que buscan el placer desordenadamente.

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2001

2.2.2 - El sodomita como pecador

Sodomita durante los primeros siglos no fue sinónimo de *homosexual*, como lo entendemos ahora. El término *sodomía* se había empleado desde antiguo con el significado de *pecado nefando de sodomía contra natura*, consistente en la emisión del semen masculino fuera de la vagina femenina. La sodomía aludía por ello, vagamente, a un amplio número de prácticas consideradas pecaminosas: la penetración anal y toda actividad sexual no procreativa en general, tanto entre hombres como entre hombres y mujeres, así como la zoofilia. Tal como ha constatado Boswell (1998, p. 111) este término

en diversas épocas y distintos lugares lo ha connotado todo, desde el coito heterosexual ordinario en una posición atípica, hasta el contacto sexual oral con animales. En algunos momentos de la historia se refirió casi exclusivamente a la homosexualidad masculina y en otros casi exclusivamente al exceso heterosexual.

En *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*), de 1972, Pier Paolo Pasolini interpretó libremente del *Cuento del fraile* escrito por el inglés Geoffrey Chaucer a finales del siglo XIV. Ni el cuento de Chaucer ni la adaptación de Pasolini emplean la palabra "sodomía", pero sí otras similares que dan a entender que la sexualidad entre hombres no estaba considerada en aquel entonces un pecado diferente en esencia a otras actividades sexuales que atentaran contra el matrimonio. En el relato original un arcediano -un juez eclesiástico- persigue con dureza entre otros los delitos de brujería, fornicación, difamación, adulterio o usura; de los sexuales se hacen explícitos la fornicación (fuera del matrimonio en general) y el adulterio (con una persona que no es la propia esposa). El alcediano tiene a su servicio a un alguacil que se ensaña con lo que en inglés antiguo el poeta llama "lecchours" (Chaucer, 1957, p. 89 verso 1310), que podemos traducir al castellano como "crápulas", "libertinos" o "lujuriosos", y les despoja de sus bienes a cambio de perdonarles la vida. Así pues el cuento del fraile no nombra como delito sexual específico la sexualidad



Imagen 14: Condenado a la hoguera por el pecado de la lujuria en *Los cuentos de Canterbury* (1972)

Fuente: DVD. Madrid: Vellavisión 2003

entre hombres. Pasolini en su adaptación, probablemente con la intención de enfatizar esta idea, incluye entre las víctimas de la persecución a un infeliz al que sorprenden penetrando a un muchacho mientras ambos pegan mordiscos tranquilamente a una manzana. Como es pobre y no puede pagar el chantaje, no por haber cometido el pecado de lujuria con un joven, acaba siendo quemado en la hoguera públicamente, mientras que otra de sus víctimas, un hombre rico al que sorprende con una chica, salva la vida porque puede permitirse comprársela al alguacil.

Un buen ejemplo de cómo el término sodomía mantuvo su ambigüedad de significado hasta bien entrado el siglo XIX lo encontramos en los escritos del psiquiatra alemán Richard Von Krafft-Ebing, por cierto uno de los que más contribuyeron a difundir el término *homosexual*. En su obra *Psychopathia sexualis* publicada originalmente en 1886, nos ofrece un interesante relato biográfico sobre uno de sus pacientes. Se trata de un médico alemán que fue sorprendido realizando únicamente el sexo oral, y que no fue condenado, lo cual revela que la actividad sexual entre hombres que no conllevara la penetración anal, no era considerada siempre delictiva en las leyes antisodomía.

En el crepúsculo vespertino de una tarde veraniega, X.Y., un médico de una ciudad del norte de Alemania, fue descubierto por un sereno mientras cometía actos indecentes con un labriego en un campo. Con el pene dentro de su boca, le estaba practicando la masturbación. X. se libró de un juicio porque las autoridades judiciales cerraron el caso ante la ausencia de publicidad, así como porque no había tenido lugar penetración anal. (Krafft-Ebing, 2000, p. 135)

Sin embargo gradualmente se había ido estableciendo una relación más directa entre el término sodomita y la sexualidad entre hombres. Carrasco (1985, pp. 47-49) nos da noticia de que ya en la España del siglo XVII la Inquisición de Valencia condenaba con frecuencia no sólo a quienes hubieran practicado la penetración anal, sino también a los reos que hubieran realizado tocamientos deshonestos, besos o masturbaciones mutuas, entendiendo que aún no siendo estos actos sodomíticos en sentido estricto, podían desembocar en el *pecado nefando*. De hecho, los hombres que mantenían relaciones con otros hombres fueron los más perseguidos: los juicios por sodomía entre personas de distinto sexo y entre mujeres fueron contados, y la persecución del bestialismo fue siendo abandonada gradualmente. *Sodomita* se empleaba cada vez más para aludir a los hombres que realizaban actos sexuales entre ellos. La figura del "homosexual" se iba perfilando, pero no se había constituido aún. A lo largo del siglo XVIII se fue haciendo más sutil la forma en que la Inquisición indagaba en los encausados. Sin embargo, el hombre que cometía el pecado nefando no era aún una especie diferente con características psicológicas propias:

El sodomita que nosotros estudiamos, efectivamente, todavía no ha sido marcado por un sello específico de la perversión. Es un puro sujeto jurídico. El inquisidor no busca nada en él, en su anatomía, en su psicología, en su modo de vida, en su biografía, que revele la diferencia esencial, el trabajo corroedor de los instintos torcidos. (Carrasco, 1985, p. 46)

El miedo a ser detenidos o acusados por sus compañeros sexuales era lo que disuadía a los hombres de cometer el pecado nefando, considerado más como un vicio que como una marca de identidad. Las autoridades tenían conciencia de que era una costumbre contagiosa, una actividad en la que cualquier persona podía incurrir en algún momento de su vida, y para evitar su propagación se empleaba el terror.

La Inquisición tenía un número elevado de informantes. Los castigos, la hoguera con frecuencia, se hacían públicos mediante autos de fe que despertaban gran interés; se difundían breves crónicas impresas que producían gran conmoción en las gentes. Los mismos clérigos aleccionaban a todo joven para que denunciara inmediatamente a los hombres que se acercaran a ellos con intenciones libidinosas; presionaban además a los que confesaran su pecado para que se entregaran voluntariamente al Santo Oficio, ya que por su condición de *nefando* era imposible obtener la absolución. Este clima de desconfianza y de propensión a la denuncia de los convecinos caló especialmente en el populacho y marcó un hábito social de vigilancia sobre las relaciones entre hombres que ha persistido hasta el presente. Los nobles y los eclesiásticos se cuidaban de tapar los casos que pudieran conocer entre los de su clase, con objeto de no manchar su buena imagen, a no ser que mediara alguna motivación política, igual que ocurre ahora con la Iglesia y algunos de los grupos que detentan el poder político.

La sangrienta persecución que sufrieron durante tantos siglos por parte de los poderes civiles y eclesiásticos los hombres que incurrían en el delito de la sodomía ha sido ampliamente ignorado por el cine histórico, a pesar de que podría dar lugar a guiones sumamente interesantes. Bastaría, por ejemplo, con inspirarse en las detalladas confesiones que ante el Tribunal de la Santa Inquisición de Valencia hacían los reos. Muchos de ellos, sorprendidos al averiguar que esas prácticas tan comunes y extendidas eran tan abominables, narran con ingenuidad los placeres que obtenían en sus relaciones amorosas y sexuales con otros hombres. Carrasco (1985) documenta en su excelente estudio varios de estos procesos inquisitoriales.

En la filmografía que hemos revisado pocos son los intentos de llevar al cine la persecución de la sodomía



Imagen 15: Condenados a morir ahogados por sodomía, en *Proteus* de John Greyson (2003)
Fuente: DVD. París: Doriane Films, 2005

basándose en historias reales y con documentos de la época. Una de las más destacadas tal vez sea la coproducción entre Canadá y Sudáfrica *Proteus*, de John Greyson (2003). Interesante, aunque poco conocida, cuenta una historia de amor interracial que tiene lugar en Sudáfrica, a principios del siglo XVIII, entre dos reclusos del penal de Robben Island, cerca de Ciudad del Cabo. Uno de ellos es Claas, un hotentote acusado de robar ganado; el otro Rijkhaart, un marinero holandés preso por sodomía. Ambos mantienen una larga relación en el penal gracias a que el responsable hace la vista gorda y es comprensivo con la sexualidad de los presos. Pero una cruzada moral propiciada por los calvinistas hace que se persiga duramente la sodomía tanto en Holanda como en

sus colonias. Como resultado, los dos amantes son juzgados y condenados a morir ahogados, encadenados juntos y echados al mar. Un aspecto interesante de este filme es que incurre intencionalmente en el empleo de ciertos anacronismos (máquinas de escribir, uniformes policiales modernos, aparatos de radio, coches a motor...) probablemente para recordarnos que este tipo de persecuciones por cuestiones de raza y de orientación sexual siguen produciéndose en el presente. Acaba la película explicándonos que Nelson Mandela fue condenado a cadena perpetua en Robben Island en 1964.

Por lo demás, cabe destacar algunas películas biográficas acerca de personajes como Oscar Wilde o Paul Verlaine que fueron condenados por sodomía, aún no conceptualizado como un delito aplicable exclusivamente a la homosexualidad, aunque en la práctica se empleara mayoritariamente para perseguir la sexualidad entre hombres. En ambos casos se trata de hombres casados y con hijos que mantienen intensas relaciones amorosas y sexuales con personas de su mismo sexo, pero a los que no se podría aplicar una categoría excluyente como "homosexual" o "gay" sino, en todo caso, la de "sodomita" o la de "bisexual".

De *Los juicios de Oscar Wilde* (*The Trials of Oscar Wilde*) de Ken Hughes (1960) hablaremos más adelante. Podemos recordar aquí *Vidas al límite* (*Total Eclipse*), de Agnieszka Holland (1995), que narra la tormentosa historia de amor entre los poetas franceses Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. En 1871 cuando Verlaine tenía ya veintisiete años y recién casado, invita a su casa de París a una joven poeta de dieciséis años cuya creatividad le ha impresionado. Rimbaud es un joven inteligente, provocativo y antisocial con el que comienza una relación tempestuosa llena de estímulos intelectuales, algunos momentos idílicos, frecuentes discusiones, separaciones y reencuentros. Verlaine deja a su mujer y vive una temporada con Rimbaud en Londres y en Bruselas hasta que una de las veces en las que el joven amenaza con dejarle le pega un tiro en la mano. Juzgado por agresión y acusado por su mujer de realizar prácticas sodomíticas, después de un examen médico en el que se confirma que Verlaine ha realizado la penetración anal, es condenado a dos años de prisión. Es por tanto la práctica del acto sexual no procreativo, no tanto la relación amorosa que pudiera mantener con Rimbaud, lo decisivo para que fuera considerado culpable de sodomía. La película no enfatiza demasiado las presiones sociales e intenta profundizar en la complicada relación sentimental y física entre los dos poetas.

La tendencia que se había ido gestando en siglos anteriores a considerar la homosexualidad como un rasgo distintivo de una especie de hombre diferente comenzó a tomar fuerza desde la segunda mitad del siglo XIX y se implantó definitivamente en el siglo XX. Aún así, la persecución legal de la sexualidad entre hombres se ha seguido encauzado hasta fechas recientes a través de leyes antisodomía que contemplan también otros delitos contra la moralidad sexual y la decencia. En USA, por ejemplo, siguieron vigentes en muchos de sus estados hasta el 2003, año en que La Corte Suprema las abolió definitivamente. Teóricamente estas leyes criminalizaban distintas prácticas no procreativas, especialmente el sexo oral y anal, tanto entre personas de distinto como del mismo sexo, pero en la práctica se aplicaban con mucha más frecuencia para perseguir a los hombres que mantuvieran relaciones con personas de su mismo sexo. En este sentido un documento interesante que muestra la vigilancia policial que sufrían los varones aún en los años 60 es *Tearoom*, presentado por William E. Jones como complemento audiovisual a su libro (Jones, 2008). Se trata

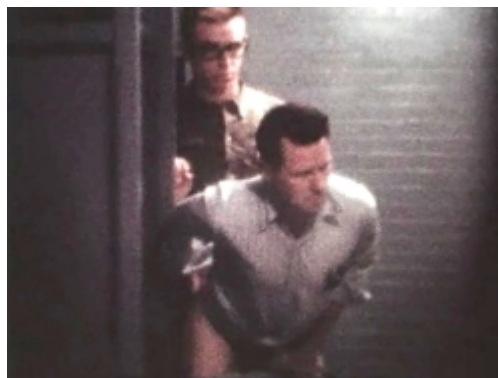


Imagen 16: Vigilancia de los servicios públicos. *Tearoom* (1962)
Fuente: DVD. San Francisco: 2nd Cannons Pub., 2008

de un filme mudo en color que dura 56 minutos, extraído de los archivos de la policía norteamericana. Durante el verano de 1962, un cámara oculta filmó muchos de los encuentros que tenían lugar en un servicio público de caballeros de la ciudad de Mansfield, en Ohio. El objetivo era obtener evidencias para poder juzgar a los infractores del delito de sodomía y encarcelarlos con penas de reclusión que en aquel entonces eran como mínimo de un año. Son simplemente imágenes de hombres de distintas edades y razas, muchos de ellos con aspecto de acabar de salir del trabajo, que buscaban compartir un momento de placer con otros hombres e ignoraban que estaban siendo espiados. La naturalidad con la que entran en los servicios, contactan entre sí e inician los encuentros sexuales contrasta con la elevada problematización que transmitían las creaciones cinematográficas de la época.

Un caso extremo y reciente en la aplicación de las leyes contra la sodomía en Estados Unidos antes de su derogación es la condena de diecisiete años con la que se castigó a Matthew Limon, un chico de dieciocho años recién cumplidos que le había practicado la felación a un muchacho de catorce. Tal como explicaba el informe de Amnistía Internacional (2000, p. 2) la aplicación de estas penas eran mucho más severas cuando los adolescentes implicados eran del mismo sexo que cuando eran de distinto, en cuyo caso la pena oscilaba entre los doce y los quince meses.

En un informe reciente Amnistía Internacional (2010, p. 27) recuerda que han aún 80 países penalizan las prácticas homosexuales, desde los que promueven activamente la homofobia hasta los que la condenan con cadena perpetua (Uganda, Guyana, Bangladesh, Singapur, Maldivas, Bután, Nepal) o con la pena de muerte (Irán, Afganistán, Arabia Saudí, Mauritania, Sudán, Pakistán, Yemen, Nigeria).

2.2.3 - La homosexualidad se desgaja de la heterosexualidad

De acuerdo con Foucault, la *sodomía* había sido conceptuada como un pecado o un delito que cualquiera podía cometer y que atentaba contra la sexualidad no procreativa en su conjunto, pero cada vez se fue aplicando más específicamente a la sexualidad entre hombres, contemplada como una conducta sexual que revelaba algo esencial de quienes la practican, tal como tiende a considerarse hoy en día en un Occidente que busca con insistencia sus causas biológicas, psicológicas y sociales.

La sodomía -la de los antiguos derechos civil y canónico- era un tipo de actos prohibidos; el autor no era más que su sujeto jurídico. El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; asimismo una morfología, con una anatomía indiscreta y quizás misteriosa fisiología. (...) La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie. (Foucault, 1977, p. 56)

Quienes luchaban en Europa contra las leyes antisodomía colaboraron en la creación del homosexual como especie. Según Féray (1981, p. 12) el uso de la palabra *homosexual* está documentado por primera vez en 1869, en un escrito del húngaro Karl-María Kertbeny, un activista por los derechos humanos que luchó contra las leyes antisodomía en su país; alegaba que estas tendencias no son un vicio, sino resultado de un estado permanente en algunas personas que no era posible modificar, e intentó sin éxito que se despenalizara esta conducta en Hungría. Las mismas intenciones tenía en estos años el alemán Karl Heinrich Ulrichs, quien dio carta de naturaleza a un "tercer sexo" y que empleó el término *uraniano* para referirse a los homosexuales, cuya condición era en su opinión congénita (Greenberg 1988, p. 409).

Significativamente, en el mismo contexto de medicalización aparece el término *heterosexual*. Tal como señala Katz (1995) y bien resume Garber (1996, pp. 39-41), a finales del siglo XIX no existía demasiada coherencia en el significado con el que se empleaba esta palabra. El Doctor James G. Kiernan en su artículo publicado en 1892 definía a los "heterosexuales", con un sentido patológico, como los hombres que utilizaban métodos anormales, es decir no procreativos, para gratificarse sexualmente; eso incluía lo que él denominaba "hermafroditismo psíquico" cuyo síntoma principal era la inclinación hacia ambos sexos, que es lo que hoy llamaríamos "bisexualidad". En la misma época pero en Europa, el alemán Richard von Krafft-Ebing empleaba el término "hermafroditismo" (Krafft-Ebing n.d) con el mismo sentido que Kiernan; sin embargo el sentido que daba a "heterosexual" y "homosexual" es similar al actual aunque refiriéndose más a una preferencia en la orientación del deseo que a una identidad excluyente. En todo caso, a los hombres que practicaban su sexualidad de acuerdo con las prescripciones de la época, es decir dentro del matrimonio y con fines procreativos, no se les podría designar con la etiqueta "heterosexual" porque los hombres que se ajustaban a la norma simplemente no estaban etiquetados. Hasta las primeras décadas del XX no se empezó a emplear la palabra "heterosexual" para designar a los no homosexuales. En esta época se produce una transición desde un marco en el que la sexualidad entre hombres se considera uno más entre los actos no procreativos y por ello moralmente censurables, a otro marco que clasifica artificialmente a los varones en dos grupos. Y la disgregación se lleva a cabo con una peculiaridad fundamental que hasta ahora no se había

producido: cualquier hombre que sintiera deseos o que practicara actos con personas de su mismo sexo debía entrar dentro de la categoría *homosexual*, y se presuponía que el *heterosexual* no incurría jamás en ese tipo de placeres.

Magnus Hirschfeld, quien se interesó especialmente por los estados intersexuales y acuñó el término *travesti*, consideraba que la homosexualidad tenía un origen genético y hormonal, que constituía un tercer sexo a medio camino entre el hombre y la mujer, y que se manifestaba en diferentes grados. (Spencer, 1995, p. 325). Dado que era algo que no podían evitar era injusto en su opinión que se criminalizara a los homosexuales, y por ello desde finales del XIX y durante la República de Weimar luchó para que se aboliera el Párrafo 175 del código penal alemán; con objeto de denunciar la cantidad de suicidios que provocaba la penalización colaboró con Richard Oswald en el rodaje de *Diferente a los otros* (*Anders als die anderen*) del año 1919.

Los defensores de la despenalización tenían la ilusión de que si hacían entender a las autoridades que la homosexualidad era una tendencia "natural" e inevitable en algunas personas, no algo que se aprende, algo que se practica por costumbre, decisión propia o vicio, llegarían a aceptarla. Pero para las ideologías o perspectivas morales que se han puesto como objetivo erradicar la homosexualidad de la naturaleza humana, es irrelevante que la sexualidad entre personas del mismo sexo sea o no sea "natural" en el sentido realista; obviamente, eso es algo que ocurre en multitud de especies animales incluida la humana y por tanto es natural. El concepto de "naturaleza" que utilizan las morales homófobas es el de "naturaleza ideal" (Boswell, 1998, p. 35). Plenamente conscientes de que la sexualidad humana es en gran parte cultural, utilizan todos los medios a su alcance para extinguir una conducta que consideran indeseable. Cuando dicen que la homosexualidad no es natural, se refieren en realidad a que no es digna del proyecto de ser humano que defienden a largo plazo; desde este punto de vista que haya personas que sufran aislamiento social, sean encarceladas, sometidas a terapia contra su voluntad o asesinadas no es demasiado relevante, ya que lo que importa es que a la larga triunfe su modelo de humanidad ideal. Por ello, mejor estrategia para dar la cara a estas ideologías es resaltar el valor inalienable de la persona independientemente de las prácticas que lleve a cabo, defender la libertad sexual de hombres y mujeres, sea o no procreativa, y focalizar la atención en otras conductas moralmente reprobables que causan mayor daño a la sociedad.

Los intentos de justificar la homosexualidad alegando que es una tendencia innata en algunos seres humanos, no una característica presente en el conjunto de la especie, fue incluso contraproducente cuando fue adoptada por los eugenistas. Desde el punto de vista eugenista, si la homosexualidad es innata y se considera indeseable en la naturaleza humana, la forma obvia de acabar con ella era eliminando a los "homosexuales". El eugenismo debe mucho al genetista inglés Francis Galton, quien llegó a afirmar que la raza británica era superior a todas las demás y que el mestizaje únicamente podía empeorar su excelencia. Fue él quien lanzó la idea de que se podía mejorar la especie criando selectivamente al ser humano, esto es, impidiendo que los inferiores genéticamente se reprodujeran. Las ideas de Galton tuvieron gran aceptación especialmente entre los darwinistas sociales y los fascistas. En algunos países se llegó a esterilizar personas con supuestos defectos genéticos como la idiotez o la epilepsia, y todo ello desembocó en la limpieza eugenista realizada por Hitler. Hoy en día, la vana obsesión de ciertos sectores científicos por averiguar cuáles son los factores genéticos que influyen en la "homosexualidad" van en esta misma línea.

Se calcula que entre cincuenta mil y cien mil "homosexuales" murieron en Alemania por su supuesta condición. El triángulo rosa fue su signo distintivo. Observando los símbolos que se empleaban en los campos de concentración comprobamos lo minucioso que fue el régimen fascista a la hora de clasificar a todos esos elementos raciales, ideológicos y genéticos que ellos consideraban indeseables y llamados a desaparecer de su proyecto de nación y de raza. Es revelador que las lesbianas fueran marcadas con el triángulo negro junto con otras personas consideradas "antisociales" como las prostitutas, los vagabundos o los drogadictos; la persecución que sufrieron no fue tan sistemática como la de los hombres que incurrieron en prácticas homosexuales (Jensen, 2002, p. 345) como tampoco lo había sido en siglos anteriores.

En realidad cualquier hombre podía acabar siendo considerado como homosexual y detenido, ya que la clasificación se hacía a través de una red de informantes y de denuncias de terceros, en ocasiones falsas. La apariencia física, ser visitado por demasiados amigos, un simple gesto o mirada que pudiera revelar un hipotético intento de seducción, la más ligera sospecha o indicio, podía tener como consecuencia el arresto y



Imagen 17: El sexólogo Magnus Hirschfeld En *Diferente a los otros* (1919)

Fuente: DVD. Köhl: Alive, 2006

el envío a un campo de concentración. La persecución se recrudeció después de que Ernst Röhm, el jefe de las S.A., que era abiertamente homosexual, fuera detenido y asesinado en 1934 como consecuencia de sus luchas de poder con Hitler. Según la dudosa interpretación que ofrecía Luchino Visconti de la infausta Noche de los Cuchillos Largos en *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*), de 1969, muchos de los miembros de la S.A. que fueron eliminados por la Gestapo aquella noche eran hombres que mantenían relaciones sexuales entre sí, y fueron sorprendidos en la cama. Sea como sea, después de este suceso la persecución de la homosexualidad en la sociedad alemana y en los países ocupados se aceleró. Fue la última gran matanza de "homosexuales" de occidente, pero su memoria no se honró hasta varias décadas después.

Puede imaginarse la angustia que sienten los hombres de estas sociedades ante la posibilidad de ser categorizados como homosexuales; los esfuerzos que necesitan realizar para reafirmar públicamente su masculinidad, y por desterrar de la conciencia cualquier inclinación amorosa o erótica hacia personas de su mismo sexo, presentes en mayor o menor medida en todos ellos; los límites que han de ponerse a sí mismos a la hora de expresar con naturalidad el afecto que sienten por sus amigos, haya o no detrás de estas muestras de cariño un trasfondo erótico o sexual. La imposición de un modelo monosexista que deslinde claramente la homosexualidad de la heterosexualidad tiene un gran coste humano que queda plasmado con claridad en nuestras creaciones cinematográficas. Hay muchos filmes que denuncian la persecución que sufrieron los homosexuales durante el auge del fascismo en Alemania e Italia. Cuando profundicemos en la modalidad reivindicativa tendremos ocasión de recordar, entre otras

Una jornada particular (*Una giornata particolare*), de 1977, *El hombre de los lentes de oro* (*Gli occhiali d'oro*), de 1984, *Bent* (1997) y *Un amor por ocultar* (*Un amour à taire*), del 2005.

Después de terminar la Segunda Guerra Mundial con la victoria del bando aliado, las leyes que perseguían la homosexualidad (englobadas o no en leyes más amplias contra la sodomía) siguieron vigentes en la mayoría de los países occidentales. Puede parecer sorprendente que esto ocurriera después de la represión que sufrieron los "homosexuales" en la Alemania Nazi, pero tiene todo su sentido desde la lógica de la política sexual vigente entonces en la mayoría de los países. Tras una sangrienta guerra que había originado la muerte de más de 50 millones de personas entre militares y civiles, era necesario promover el crecimiento de la población. En la misma Alemania, aunque en 1968 se despenalizó el sexo por mutuo acuerdo entre hombres adultos, el párrafo 175 no se eliminó del código penal hasta 1994. En Inglaterra, la policía aún empleaba en los años sesenta policías de paisano como gancho para poder detener a los hombres que se les acercaran con intenciones sexuales. En España, la ley de Peligrosidad Social (BOE 1970) que contemplaba penas de hasta cinco años de encarcelamiento o de internamiento en centros de reeducación, se aplicó hasta la muerte de Franco. Sin embargo nuestro cine, que ha sido escasamente reivindicativo incluso tras la llegada de la democracia, ha explorado de forma muy limitada la cruda realidad que sufrieron muchos hombres que además de verse privados de su libertad como profilaxis social, fueron empleados como conejillos de indias para verificar si las terapias aversivas, los electroshocks e incluso la lobotomía, eran efectivas para eliminar una conducta que entonces era considerada una enfermedad.

Es importante darse cuenta de que como resultado de este proceso de problematización de la sexualidad la conducta sexual del varón ha quedado bajo una estrecha vigilancia y que se ha creado el hábito social de señalar con el dedo a los sospechosos de incurrir en prácticas homosexuales. Tal vez la sodomía haya dejado de perseguirse legalmente en la mayoría de los países de Occidente, e incluso los llamamientos a la tolerancia son cada vez más frecuentes. Pero al haberse dado carta de naturaleza a esa categoría de cuyo reciente, la de "homosexual", aplicada no ya para referirse a la práctica en sí, sino para encasillar al individuo que incurre en esas prácticas, la presión que sufren los hombres para que preserven la pureza de su "heterosexualidad" se ha intensificado. Una película que refleja muy bien esta vigilancia, este análisis tan minucioso y problematizador del deseo masculino que caracteriza nuestra época es *El dossier 51* (*Le dossier 51*), de Michel Deville (1978). Dominique Auphal es un brillante diplomático francés que para los servicios secretos de un país indeterminado pasa a ser un expediente más: el dossier 51. Su biografía y su vida privada será analizada y debatida minuciosamente; el objetivo, encontrar alguna vulnerabilidad en él para así poder captarle políticamente. Tras la recopilación de diversos informes, que aportan los agentes secretos, sabemos que Dominique Auphal está casado, tiene dos hijos, y que su mujer vive una relación secreta con un amante;



Imagen 18: Amistad bajo sospecha, en *El hombre de los lentes de oro* (1984).

Fuente: DVD. Milano: Medusa, 2006

sin embargo, él parece estar muy dedicado a su trabajo y no comete ninguna infidelidad. Pero detectan un punto débil en algo que le ocurrió durante el servicio militar: allí fue violado por un paracaidista mientras otros dos soldados lo sujetaban, y probablemente encontró en ello placer, opinan los psicólogos que analizan su caso. Llegan a la conclusión de que la mejor forma de obtener control sobre el diplomático es conseguir que un agente masculino se acerque, venza sus resistencias y mantenga una relación sexual con él. Eligen al candidato más adecuado para ello, preparan cada uno de los detalles y tienen éxito: el agente lo seduce, cenar juntos y luego acuden a un hotel para disfrutar de un encuentro íntimo. Pero ocurre lo que uno de los psicólogos había advertido: dinamitando las defensas que le protegen de sus impulsos homosexuales, puede que se desintegre su personalidad y que las consecuencias sean imprevisibles. A las breves imágenes del exterior del hotel en el que sabemos está teniendo lugar el encuentro sexual, se superpone inmediatamente el estruendo que un coche que se accidenta, relacionando estrechamente el acto homosexual sugerido con la muerte inmediata. A la mañana siguiente, imaginamos que en un estado de agitación y desequilibrio emocional por la relación que ha mantenido, Dominique Auphal muere cuando su coche se estrella contra un árbol. La ausencia del cadáver mientras sacan las fotos del coche, todo muy aséptico y sin una gota de sangre visible, produce escalofríos en el espectador.



Imagen 19: La amistad entre David y Josie bajo sospecha en *Garage* (2007)

Fuente: London: Soda Pictures, 2008

Otra creación que nos habla también de los efectos que tiene en los varones la intensa vigilancia a la que está sometida su sexualidad, pero desde una óptica muy diferente, de un modo bastante más sutil, y en un contexto social más cercano en el tiempo es el filme irlandés *Garaje* (*Garage*) de Leonard Abrahamson (2007). Josie es un hombre con limitaciones mentales que trabaja en un garaje de la Irlanda rural. Su capacidad de interacción social es bastante limitada, y su sexualidad no está demasiado definida, ya que no ha mantenido relaciones con nadie a pesar de superar ya la treintena. Su jefe le lleva a un ayudante, David, un chaval de quince años. La amistad con él y con el grupo de jóvenes del pueblo le saca de la rutina y hace que se reavive su vida social, simplemente invitándoles a unas cervezas, y sentándose

por la noche junto a una hoguera para charlar con ellos; esos momentos la causan gran felicidad, ya que los chicos le tratan como a un igual, mientras que en el pub del pueblo los otros hombres se burlan de él. Pero un día que está a solas con David en la gasolinera le enseña un vídeo porno, y le comenta inocentemente entre risas, "mira que pollón tiene ese negro". Cuando el rumor llega a la madre de David, ésta pone una queja en la policía y sobre Josie recae la terrible sospecha de que pretendía abusar sexualmente del menor, algo muy alejado de la realidad. Los agentes le avisan de que eso de ofrecer cerveza y enseñar material indecente a los menores es un delito, y le prohíben acercarse al grupo de jóvenes. El gran dolor que le produce la tremenda reprimenda policial por una acción que él nunca hubiera imaginado tan grave, unido a la incertidumbre que siente al saber que su jefe planea vender el garaje y dejarle en paro, hace que Josie decida sumergirse en el río para morir ahogado.

2.2.4 - Los gais, una tercera vuelta de tuerca

Desde finales de los años 70 se ha popularizado en Europa la palabra *gay* para designar al homosexual que se asume a sí mismo. Su uso actual fue promovido por los movimientos de liberación anglosajones desde los años sesenta. Su antónimo en inglés es *straight*, cuya mejor equivalencia en castellano sería el apócope de uso popular *hetero*. Por sus connotaciones positivas de alegría y placer, *gay* se consideraba una palabra adecuada para reemplazar el término *homosexual*, acuñado en el siglo XIX con objeto de designar unas conductas consideradas patológicas por la medicina. El origen de *gay* está en el sustantivo latino *gaudium* (gozo) y de ahí pasó como adjetivo a varias lenguas romance como el provenzal o el catalán con el significado de alegre, o despreocupado. También en castellano *gaya* tuvo este sentido, aunque cayó en desuso. En la época victoriana, *gay* se empleaba para referirse a los prostitutas masculinos, por sus ropas llamativas. A principios del siglo XX el término *gay* "era común en la subcultura homosexual inglesa en tanto suerte de contraseña o código" (Boswell, 1995, p. 453) y se empleaba en la literatura pornográfica con un significado parecido al actual.

Desde los años treinta ya se documenta en el cine norteamericano el uso de la palabra *gay*. En la película de terror *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*), de James Whale (1932), aparece un personaje, Bill Porterhouse, un hombre viudo que ahora tiene una novia a la que quiere más que nada por su compañía,

no tanto por el sexo. Según dicen le gusta "hacerse pasar por gay", lo cual es muy impreciso porque no queda claro cuál es el significado que podemos dar aquí a la palabra *gay*, que es polisémica (alegre, desenfadado, homosexual...); además lo único que se dice es que Bill se hace pasar por gay, no que lo sea. Más clara es la alusión que incluía en 1938 *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*), de Howard Hawks. David, involuntariamente vestido con un albornoz femenino como consecuencia de una más de las muchas tretas que despliega Susan para seducirle y mantenerle a su lado, abre la puerta a la tía de esta. La mujer, aturdida, le pregunta insistentemente por qué va vestido así, a lo que David responde irónicamente, mientras da un salto, que porque se ha vuelto *gay* así de repente.

- But why are you wearing these clothes?.
- Because I just went gay all of a sudden!

Como vemos la broma asocia la homosexualidad con el hecho de comportarse como una mujer y travestirse, algo que fue frecuente hasta hace unas pocas décadas.

Pero conviene analizar con más detalle el significado con el que se emplea hoy la palabra *gay*, pues reafirma el concepto de que los varones que tienen relaciones entre sí son una especie diferente de hombres. Digamos que supone una tercera vuelta de tuerca en el proceso de disgregación que tiene como objetivo excluir ese tipo de prácticas del modelo de masculinidad socialmente aceptable. La primera vuelta de tuerca fue la persecución del *sodomita*, por dejarse atrapar por un pecado que cualquier hombre podría potencialmente cometer. La segunda, la creación de la división binaria entre el *homosexual* (una especie de hombre diferente con determinados rasgos físicos y psicológicos) y el *heterosexual* (el que no es exclusivamente homosexual).

Pero nótese que aún el concepto de homosexualidad podía referirse tanto al homosexual como especie, en cuyo caso se asemeja al uso que hacemos actualmente de la palabra *gay*, como al acto homosexual en el que cualquier varón puede incurrir, con un significado más cercano por tanto a la idea de *sodomía* como pecado. Así un hombre heterosexual puede mantener relaciones homosexuales, o lo que es lo mismo, llevar a cabo actos de sodomía con otros hombres sin tener que cambiar su identidad ni su estilo de vida. Hay otros términos que aluden a la homosexualidad como acto más que como marca atribuible a un tercer sexo, a una especie diferente de hombre. Por ejemplo, *entender*, clave secreta que los varones empleaban entre sí en los años de la dictadura para descubrir su afición por los placeres del homoerotismo, en una España profundamente marcada por el rechazo a esta conducta sexual, estaba exento de connotaciones identitarias al igual que ahora; un hombre que entiende puede estar disponible para un encuentro homosexual, pero no tiene que ser necesariamente *homosexual* o *gay*. Otro término despojado de la fuerza etiquetadora que subyace a la categoría de gay y que se emplea recientemente en el lenguaje popular es la de *follamigo*. Si un hombre tiene un follamigo, aparte de la amistad puede disfrutar momentos de sexo con él independientemente de su estado civil, de cómo se considere a sí mismo o de que mantenga también relaciones heterosexuales. Otra opción es emplear la expresión *preferencia sexual*, para expresar una orientación sexual preferente, pero no necesariamente excluyente.

Por tanto, la tercera vuelta de tuerca en la intervención en la sexualidad masculina es la consideración de los *gais* como los hombres que aman a otros hombres y practican la sexualidad entre ellos, con un estilo de vida diferente al de los *heteros* e integrados en ciertas subculturas, normalmente urbanas, cuyo acento suele ponerse en el hedonismo y en la obtención del placer sexual. Tal como explica Guash (1991, p. 155) "la categoría gay no es más amplia que la de homosexual, al contrario" y aunque a partir de los noventa ha perdido el carácter reivindicativo que tuvo inicialmente, actualmente solo sería aplicable a quienes "construyen su identidad social en torno a esa orientación sexual diferente".

Es interesante observar cómo, cuando a finales de los años sesenta y en la década de los setenta comenzaron a proliferar los movimientos de liberación gay -hoy denominados LGTB por hacer suya también la causa de lesbianas, transexuales y bisexuales- algunos de ellos se apropiaron del triángulo rosa como símbolo identitario. En España, por ejemplo, el Cogam o la Fundación Triángulo lo han integrado en su logotipo. Sobre la conveniencia o no de este gesto se ha discutido mucho (Jensen, 2002). Por una parte, se considera un modo efectivo de mantener vivo el recuerdo de lo ocurrido en la Alemania nazi, de promover la aceptación de la diferencia y de hacer patente la necesidad de oponerse activamente a quienes siguen difundiendo la homofobia en la sociedad. Por otra parte, están quienes piensan que adoptar para sí mismos un símbolo identitario como este puede llevar a una actitud victimista, que no ayuda a trascender los referentes desdichados, y que es por ello preferible promover otros referentes más positivos y cargados de nuevos



Imagen 20: David en *La fiera de mi niña* (1938)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2000

valores, como el arco iris. No cabe duda la importancia que han tenido estos movimientos para concienciar a la sociedad acerca de los derechos de las minorías sexuales; el mismo hecho de que siga siendo necesario para un conjunto de ciudadanos organizarse con objeto de defender sus derechos (al matrimonio, al acceso al trabajo y a la vivienda, la posibilidad de seguir la carrera militar o de ingresar en un seminario...) y para protegerse de las presiones homófobas (violencia simbólica ejercida desde los medios de comunicación, patologización, acoso social ...), es prueba de la intensa presión heterosexista que sigue ejerciendo nuestra sociedad sobre aquellos que se salgan del modelo ideal de heterosexual. Es además revelador que estos colectivos reúnan en el saco "LGTB" a todas aquellas personas que se salen de la heterosexualidad normativa, porque refleja que en nuestro imaginario existen dos mundos claramente diferenciados: el de los hombres y mujeres exclusivamente heterosexuales, supuestamente libres de todo impulso homosexual, y el resto.

Poniéndole un marca -un triángulo, un rótulo lingüístico, signos externos que lo identifiquen- a todo aquel que se salga de la heterosexualidad normativa se refuerza esa idea tan artificial de que son ámbitos esencialmente distintos. Es bastante evidente que la actividad homosexual puede llevarla a cabo cualquier varón independientemente de cómo se considere a sí mismo y cómo lo haya etiquetado su entorno; muchos relatos cinematográficos indagan, de hecho, en estos rincones no muy conocidos de la masculinidad para mostrar al espectador que no todo se reduce a ser hetero o gay. Pero hay una fuerte tendencia actualmente a considerar que el hecho de que un hombre incurra en cualquier práctica homosexual es síntoma inequívoco de una condición diferente a la del "heterosexual". Hoy por hoy no podemos decir que un heterosexual mantenga "relaciones gais", pero sí se habla con mucha frecuencia de que un hetero puede "convertirse en gay". Así, alguien que haya tenido un estilo de vida heterosexual puede descubrir en algún momento de su vida su faceta homosexual, que estaba latente, y transitar hacia la identidad *gay*, normalmente sin posibilidad de dar marcha atrás, ya que a los ojos de la sociedad se ha convertido en una especie diferente. Se segrega así a los hombres que mantienen relaciones con otros hombres en un grupo separado del resto, y se salvaguarda la pureza de los heterosexuales en cuanto a la orientación de su deseo, ya que se les presenta la posibilidad de experimentar relaciones con alguien de su propio sexo no como un momento de esparcimiento o diversión irrelevante, sino como un camino sin retorno que produciría graves consecuencias en su posición social y en su estilo de vida si eso se llegara a saber. Eso crea inseguridad y grandes conflictos íntimos en muchos hombres, que se esfuerzan por mantener a raya sus tendencias homosexuales. Porque en el saco de los "gais" no entran solo quienes practican la homosexualidad de forma exclusiva, sino todos aquellos que incurren en prácticas homosexuales con mayor o menor frecuencia. Son muchas películas recientes que, al intentar reflejar el estilo de vida gay, caen en los estereotipos al mismo tiempo que los propagan. Las más numerosas son las norteamericanas. Por ejemplo *Another Gay Movie*, de Todd Stephens (2006) y su secuela del 2008 son películas dirigidas al público joven y resulta interesante analizarlas porque constituyen una parodia detallada de todos los tópicos que se atribuyen al mundo gay. La protagonizan cuatro estudiantes de instituto que tienen muy clara la orientación de su deseo y su identidad social antes de haber tenido ninguna experiencia sexual o afectiva, y que se proponen perder la virginidad ese verano. Lo que transmiten estas cintas es que la adopción de la identidad gay suele darse pronto, habitualmente en la adolescencia o en la primera juventud, y normalmente se considera una tendencia innata e inevitable; el motivo es que desde todas las instancias sociales la idea predominante que se transmite es la del monosexismo excluyente, es decir, el mensaje de que hay dos tipos de hombres, los exclusivamente *gay* y los exclusivamente *hetero*. Nosotros pensamos que probablemente el joven se ve impelido a identificarse precozmente con una de las dos etiquetas excluyentes (*gay* o *hetero*), a decidir demasiado pronto cuales son sus preferencias o cual será el estilo de vida que llevará, sin haber podido experimentar suficientemente con sus sentimientos y su sexualidad con objeto de poder elaborar adecuadamente la ambivalencia sexual existente en todo muchacho de estas edades.



Imagen 21: En nuestro entorno cultural la adopción de la identidad gay suele darse pronto. *Another Gay Movie* (2006)

Fuente: DVD. Gerona: Eurocine Films, 2007

2.2.5 - Esos bisexuales que nadie sabe dónde están

Hasta aquí hemos realizado un somero recorrido histórico para explicar cómo en nuestra cultura judeocristiana la sexualidad entre hombres comenzó siendo conceptuada como un pecado tan reprochable como el resto de prácticas no reproductivas, una conducta sexual mal vista pero en la que cualquier varón podía incurrir, para pasar a ser reveladora de una naturaleza diferente. Los que se entregaran a ese tipo de placeres serían etiquetados como “homosexuales” o “gais” y considerados pertenecientes a un tercer sexo minoritario; se generalizaría la idea de que el verdadero hombre, el hombre como Dios manda, no cometería jamás ese tipo de actos porque debía ser exclusivamente hetero.

Bajo estas presiones monosexistas el varón puede sentirse bastante inseguro, ya que las relaciones de amistad y camaradería masculina son fuente de satisfacción y de felicidad en su conjunto; por eso mismo es fácil que puedan desembocar en el apego afectivo, el contacto erótico, el placer sexual e incluso el enamoramiento, sin que eso tenga que excluir necesariamente la vida sexo afectiva con las mujeres o la formación de una familia reproductiva. Hay una creencia popular muy sencilla, la de que todo el mundo es bisexual. Efectivamente, cualquier persona puede en algún momento de su vida sentirse atraído por personas de su propio sexo. Ya el padre del psicoanálisis nos recordaba que

todas las personas, aun las más normales, son capaces de elección homosexual de objeto, la han consumado alguna vez en su vida y la conservan todavía en el inconsciente, o bien se han asegurado contra ella por medio de enérgicas contra-actitudes. Estas dos comprobaciones ponen fin tanto a la pretensión de los homosexuales de ser reconocidos como un «tercer sexo» cuanto al distingo, supuestamente significativo, entre homosexualidad innata y adquirida. Freud (1986, p. 233)

La homosexualidad es por tanto una opción para cualquier hombre. De qué modo experimenta cada individuo esta posibilidad depende en gran medida de la educación, de los datos que recibe de su entorno cultural en relación a ese asunto, así como de las propias experiencias de placer y afectivas que hayan ido moldeando su propia biografía erótica. Tal como explica Domínguez Morano quienes encuentran en la homosexualidad la vía preferente para obtener satisfacción erótica se ven obligados a enfrentarse a los esquemas sociales dominantes, pero no es ese un asunto ajeno al resto de los hombres:

Para quienes encontraron en la vía heterosexual su camino propio, la cuestión homosexual no les es tampoco indiferente. También en ellos lo homosexual está presente como una dimensión de su deseo que, aunque no sea prevalente, debe ser canalizada por la vía de la sublimación o, en el peor de los casos, de la represión (Domínguez Morano, 2001, p. 145)

La sexualidad es un aspecto del ser humano verdaderamente complejo, y al mismo tiempo extraordinariamente sencillo. Si lo observamos desde fuera, la gente simplemente necesita quererse, establecer vínculos afectivos, comunicarse, mantener contacto físico para obtener placer; somos por naturaleza gregarios, y toda esa interacción con nuestros congéneres nos hace sentir vivos. Desde luego, la reproducción es necesaria, así que la naturaleza ha dotado a la especie humana en su conjunto de unos instintos que garantizan ampliamente la procreación de forma más que suficiente. Pero eso no excluye que también mucha gente pueda encontrar gran placer afectivo y sexual con personas de su mismo sexo, sea de forma exclusiva, en algunos momentos de su vida o paralelamente a otras relaciones heterosexuales. Esa es nuestra realidad biológica, porque básicamente somos mamíferos, y la conducta homosexual entre los animales ha sido perfectamente documentada por la etología. El libro de Bagemihly (1999) ofrece infinidad de datos acerca de las conductas homosexuales y no procreativas en diversas especies, particularmente entre los mamíferos y las aves. Lo más interesante para nosotros es que el biólogo encuentra paralelismos entre la conducta sexual humana y la de los animales: hay parejas de delfines macho que mantienen relaciones prolongadas en el tiempo, igual que les ocurre a los humanos; gorilas que durante los primeros años de su vida se segregan en grupos donde tiene lugar actividad homosexual antes de acceder a las hembras, igual que en muchas de nuestras culturas; la conducta bisexual se ha verificado en gran número de especies, y también otras manifestaciones de la sexualidad como los tríos, el sexo en grupo o las relaciones homosexuales entre individuos con considerable diferencia de edad; el hermafroditismo y las actitudes transgénero se dan en diversos tipos de aves y mamíferos, al igual que entre los humanos.

Básicamente la diversidad sexual humana está enraizada en la de los mamíferos, sólo que en nuestra especie la cultura juega un papel esencial a la hora de moldear cómo la sexualidad se manifiesta en uno u otro grupo humano. Las sociedades difieren significativamente en sus ideales de masculinidad, en el lugar que ocupan en ellas las personas intersexuales y transgénero, y en las formas en las que se regulan las relaciones entre personas del mismo sexo, si bien es cierto que todas ellas han desarrollado mecanismos para defender la formación de familias y la reproducción, con objeto de conseguir la pervivencia de la especie. Los antropólogos han documentado buen número de culturas en las que la bisexualidad es la regla, no la

excepción. Entre otros casos que recuerda González de Alba (2003, pp. 99 y ss.), para los siwanos africanos el que no practicaba el coito anal con los muchachos era considerado anormal, los varones se intercambian los hijos, hablaban abiertamente de sus conquistas tanto masculinas como femeninas, y se esperaba que tanto solteros como casados disfrutaran de su sexualidad con personas de ambos sexos; entre los chukchees de Siberia era frecuente que el hombre además de esposa tuviera como amante a otro hombre sexualmente pasivo que era considerado un poderoso chamán; los kerari de Nueva Guinea practicaban ampliamente la sodomía mientras eran solteros, siendo los mayores los que iniciaban a los más pequeños; en Norteamérica, la masturbación mutua se daba entre los hopi, y entre los crow eran frecuentes los contactos bocogenitales.

Aunque estas formas de expresar la sexualidad se den también entre los hombres occidentales, son contempladas con extrañeza por la mayoría, porque se salen de la norma vigente en nuestros parámetros espacio temporales. Podemos considerar que entre nosotros, como país europeo y mediterráneo, hay principalmente dos formas de concebir la sexualidad entre hombres que confluyen y que condicionan nuestra forma de ver esta realidad. Por un lado está la herencia clásica, presente aún en ciertas culturas mediterráneas en las que la bisexualidad era común, y en las que el hecho de que un hombre mantenga relaciones sexuales con otros hombres no se consideraba tradicionalmente signo de homosexualidad, sino de virilidad, siempre que mantuviera el rol activo y su prioridad fuera formar una familia con una mujer y tener hijos biológicos. Por otro lado está la concepción angloeuropea actual, la que mayor fuerza tiene hoy, según la cual la socialización ha de ir encaminada a que el deseo se oriente únicamente hacia un sexo; se espera que las personas sean exclusivamente heterosexuales o exclusivamente homosexuales, es decir, que sean monosexuales.

La conducta homosexual es algo presente de forma natural en nuestra especie, pero esa realidad humana tan evidente se ha visto oscurecida por los discursos que durante varios siglos se han emitido desde diversas instancias (religiosas, médicas, educativas...), con objeto de problematizar la sexualidad entre personas del mismo sexo y transmutar la bisexualidad originaria en una heterosexualidad normativa y excluyente. Eso ha ido unido a la tendencia que ha existido en las ciencias biológicas a ignorar la conducta homosexual entre los animales. Un ejemplo muy gracioso e ilustrativo es el elogio que hacía San Francisco de Sales de los elefantes, sugiriendo que el varón debería tomar ejemplo de la supuesta aversión de este paquidermo a la sensualidad, y reducir sus encuentros eróticos a cópulas, muy ocasionales y únicamente reproductivas con su esposa:

Jamás cambia de hembra; ama tiernamente a la que escoge; pero no está con ella más que de tres en tres años, por espacio de cinco días, y con tanto secreto que jamás se deja ver en este acto; pero el sexto día se le ve ir, ante todas las cosas, a buscar algún río, en el cual se lava enteramente todo el cuerpo, sin querer volver al rebaño antes de haberse purificado (citado en Domínguez Morano, 2001, p. 63)

Sin embargo, la verdadera conducta sexual del elefante macho es muy diferente a la que el santo imaginaba podría constituir un ejemplo edificante para los humanos. La realidad es que una vez cumplida su fugaz función, y mientras espera la nueva cópula reproductiva, el macho suele juntarse con un congénere más joven de su propio sexo con el que establece relaciones afectivas estables, algo que no hace con las hembras. Estas parejas se cuidan, intercambian frecuentes gestos de ternura -besos, abrazos y caricias en los genitales con las trompas-, se montan y pasan casi todo el tiempo juntos; ocasionalmente, el macho adulto puede tener dos compañeros más jóvenes en vez de uno (Bagemihly, 1999, pp. 427-430)

En el caso del varón humano, todos los artefactos culturales han contribuido a implantar esa división artificial de los hombres en dos categorías supuestamente excluyentes. El uso del verbo *ser* para clasificar a las personas del sexo masculino en heterosexuales u homosexuales constituye una plasmación en nuestras lenguas de ello; la categorización queda grabada en nuestra psique y ello condiciona nuestra percepción de la realidad. Como consecuencia mucha gente siente que su orientación sexual es un hecho inalterable. O soy hetero, o soy gay. O transito por una acera, o transito por la otra. De ahí la perplejidad que invade a muchos hombres cuando sus sentimientos o deseos no corresponden con la etiqueta que la sociedad o ellos mismos han elegido para categorizarse.

El término *bisexual* ya se había empleado entre otros por Freud, quien contribuyó a difundir la idea de que todos somos bisexuales. Sin embargo, esta idea no parece haberse popularizado entre nosotros hasta los años noventa. Como veremos, en la muestra de cine español aparte de algún caso aislado que hemos documentado en los setenta, es a partir de 1991 cuando comienza a emplearse con más frecuencia en el sentido que le damos ahora: una orientación del deseo que puede dirigirse hacia uno o otro sexo. Hasta entonces, *bisexualidad* se había usado preferentemente para referirse más a la ambigüedad física o del alma que a la del deseo. Así, en la *Historia prohibida de la bisexualidad* (Zalbidea, 1975), libro ilustrado por Chumy Chuméz, se trataban asuntos como los mitos acerca de la androginia y el hermafroditismo tal como han quedado reflejados en las manifestaciones artísticas de occidente, pero no se menciona la bisexualidad tal como la entendemos ahora.

En las dos últimas décadas, con la difusión del concepto moderno de bisexualidad el monosexismo predominante hasta entonces parece haberse erosionado ligeramente. De hecho una de las pautas narrativas más prometedoras que ha desarrollado el cine en las últimas décadas ha sido la de explorar la bisexualidad masculina y femenina desde una óptica menos problematizadora. Se trata de filmes que trascienden los estereotipos y en vez de reforzar la separación binaria entre homosexuales y heterosexuales, exploran la maleabilidad y la ambigüedad del deseo sexual humano. Esta tendencia está haciendo que muchas personas se cuestionen el monosexismo imperante, sea este heterosexual u homosexual, y que adopte una actitud más flexible ante los deseos, afectos y prácticas sexuales propias y ajenas. El sociólogo norteamericano Anthony Giddens apunta que, según las últimas investigaciones, en su país al menos un cuarenta por ciento de los heterosexuales casados practica la homosexualidad de forma episódica.

La bisexualidad masculina es tan característica de la conducta sexual de los hombres en la actualidad, que se considera tan ortodoxa como la heterosexualidad. La proporción de hombres heterosexuales que se implican en la actividad homosexual episódica ha crecido marcadamente en el periodo reciente, a pesar del impacto del sida. (Giddens, 2006, p. 135)

A falta de estudios que lo confirmen, da la impresión de que en Europa está ocurriendo lo mismo. La homosexualidad sigue motivando agrios debates, pero el hecho de que la mayoría de los países de occidente hayan cesado la persecución legal, que la psiquiatría haya dejado de considerarla una enfermedad mental y se hayan ido desechando los prejuicios, ha hecho que muchos varones contemplen con menor inquietud sus propias pulsiones sexuales.

2.2.5.1 - La escala Kinsey

Vamos a considerar ahora la escala Kinsey, una herramienta que con algunas modificaciones nos servirá para refinar el análisis de la conducta sexual de los personajes. Alfred Kinsey (1894-1956) fue un eminente biólogo cuyos estudios acerca de la sexualidad humana levantaron a partir de 1948 un gran revuelo en los Estados Unidos por dejar patente que la conducta sexual de la mayoría de los hombres y mujeres del país se alejaba de los ideales propuestos por la moral sexual cristiana. Vale la pena que nos detengamos en la instructiva biografía que sobre él rodara Bill Condon, *Kinsey* (2004), ya que nos muestra los antecedentes y el proceso que desembocó en la investigación empírica más vasta que se haya hecho hasta el momento en occidente acerca de la conducta sexual humana. Las preguntas que le hacen los entrevistadores a los que está entrenando para que lleven a cabo el trabajo de campo, sirven de pretexto para que el científico vaya relatando algunos de los sucesos más significativos de su pasado: los enfrentamientos con su beato padre; su pasión por la biología; cómo conoció a su esposa Clara, que era una de sus alumnas en Harvard, y las dificultades sexuales que tuvieron al principio debido al excesivo tamaño del pene de él. La lectura de fragmentos de tratados obsoletos y las clases de catedráticos mojigatos sirven para hacer una crítica a muchos de los prejuicios en torno a la sexualidad humana que pervivían en los años cincuenta, como que la masturbación podía causar epilepsia, que la castidad era buena para preservar las fuerzas sexuales del varón en su madurez, que las prácticas como el sexo oral y manual podían ser gravemente perjudiciales para las relaciones de pareja, o que la única forma correcta de hacer el amor era el coito en la postura del misionero y sin ningún tipo de estimulación previa.

Hasta bien avanzado el relato al espectador le queda la idea de que el protagonista debe ser exclusivamente heterosexual, dadas las relaciones abundantes y satisfactorias que mantiene con su esposa. Pero en cierto momento se nos hace saber que no es así. Ocurre cuando Alfred y su ayudante Martin, cuya bisexualidad es conocida desde el principio, se adentran en el estudio de la sexualidad masculina y para ello acuden a los ambientes homosexuales de Chicago para encontrar informantes. Esa noche en el hotel Martin le pide a Alfred que le explique en qué consiste esa escala del cero al seis que está manejando. Los dos hombres debaten cuál es el lugar que ellos mismos ocupan en la escala. Alfred Kinsey revela entonces que casi siempre estuvo entre el 1 y el 2, aunque le costó mucho reconocerlo, pero que últimamente está en el 3; por su parte Wardell piensa que casi siempre ha estado en el 3 y sabiendo que Alfred aún no ha mantenido ninguna relación



Imagen 22: Alfred evoluciona del uno al tres en la escala. *Kinsey* (2004)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2011

homosexual se ofrece para iniciarle. Alfred acepta y se dan un beso; el resto se omite. En este punto podríamos preguntarnos por qué Alfred consideraba que siempre había estado entre el 1 y el 2 si no había mantenido ninguna relación homosexual piel a piel; la respuesta es que en la escala no se tienen en cuenta únicamente los actos físicos, sino también las reacciones psíquicas, es decir, la excitación sexual, la atracción y el deseo. El protagonista reconoce que siempre sintió cierta inclinación hacia las personas de su mismo sexo, y si se contuvo fue probablemente para preservar su matrimonio; es esta una situación en la que se encuentran buen número de varones que se consideran a sí mismos heterosexuales. La conversación franca entre Alfred y su esposa Clara en la que él le explica lo que le está ocurriendo se sale bastante de los tópicos habituales en estas situaciones. Ella está dolida, pero le explica a su marido que ya conocía esa faceta suya por ciertas actitudes de las cuales Alfred no parecía ser plenamente consciente. La crisis matrimonial les lleva entonces a una situación que dura algún tiempo y que es ciertamente subversiva para la época: establecen durante un tiempo un triángulo en el que cada uno de ellos disfruta del sexo con los otros dos por separado.

Cuando en 1948 Alfred Kinsey publicó su estudio acerca de la conducta sexual del varón norteamericano se hizo patente que el modelo ideal de hombre “heterosexual” que pretendían implantar los discursos dominantes tenía serios resquicios, lo cual despertó una gran polvareda en el país. Kinsey y sus ayudantes entrevistaron a miles de hombres de distintas razas, edades y clases sociales, cuidando mucho el tiempo que dedicaban a conocer a los sujetos y de conducir la entrevista para conseguir que fueran sinceros en sus revelaciones. Los temas que se estudiaron fueron muy variados: los juegos infantiles, la frecuencia de las relaciones según la edad, actos sexuales específicos, la conducta en relación a la formación religiosa del individuo, las relaciones prematrimoniales, la vida marital, el recurso a la prostitución... Resumamos los principales hallazgos del estudio acerca del asunto que nos ocupa.

Se comprobó que los juegos sexuales entre niños del mismo sexo eran más frecuentes que entre los de distinto sexo, con los nueve años como edad media de iniciación. El 48% de los varones adultos y el 60% de los preadolescentes recordaban haberlos realizado. Los más habituales eran las conductas exhibicionistas, la masturbación a la vista de los demás y el manoseo mutuo de los genitales; en mucha menor medida la estimulación oral y anal, que raramente llegaba a la penetración. En la mitad aproximadamente de los sujetos estos juegos continuaron en la adolescencia y/o la edad adulta (Kinsey, 1949, pp. 149-153). Como comprobaremos, el cine de occidente prácticamente ha ignorado en su conjunto la sexualidad infantil, pero especialmente la que tiene lugar entre niños del mismo sexo, ya que lo considera un tema tabú.

Otro dato que chocó a la sociedad norteamericana es que entre los solteros jóvenes, más de la cuarta parte habían tenido alguna actividad homosexual hasta el orgasmo, y el porcentaje aumentaba a medida que la edad era más avanzada en los sujetos que seguían sin casarse, hasta un 39% en los hombres de treinta y seis y cuarenta años; a la edad de cincuenta, casi la mitad de los solteros habían tenido algún contacto homosexual. Entre los casados, el 10% entre los jóvenes de veintiuno a veinticinco años habían mantenido contactos homosexuales; con la edad la frecuencia disminuía, hasta el punto de que entre los hombres de cuarenta y cinco años solo el 2 % confesaba haberlo hecho; Kinsey advierte que probablemente el porcentaje será en realidad mucho mayor, ya que un hombre casado no está muy predispuesto a revelar una faceta personal que podría destruir su matrimonio y su posición social en un contexto en la que esa conducta está perseguida legalmente (Kinsey 1949, pp. 257-263). La sexualidad del varón adulto sí ha recibido mayor atención en el cine occidental, pero lo ha hecho en un conjunto limitado de películas; la mayoría del cine dirigido al público general tiende a evitar tratar estos asuntos, y aunque en las últimas décadas han aumentado el número de cintas que integran personajes homo o bisexuales en la trama, esta faceta de la sexualidad masculina está sin duda infrarrepresentada en nuestro imaginario.

Una reflexión interesante que hacía el biólogo era lo inadecuado que es considerar heterosexuales a los que nunca han mantenido relaciones con personas de su mismo sexo, y homosexuales al resto.

los varones no representan dos conjuntos distintos, hetero y homosexuales, del mismo que el mundo no está dividido en ovejas y lobos, ni todas las cosas son blancas o negras. Un hecho fundamental en taxonomía es que la naturaleza rara vez presenta categorías opuestas. Sólo la mente humana las inventa así y las coloca en compartimientos estancos. El mundo de los seres vivos es continuo en todos y cada uno de sus aspectos. (Kinsey, 1949, p. 565)

Efectivamente, con los datos obtenidos en la investigación solo la mitad de los hombres serían exclusivamente heterosexuales desde el inicio de la adolescencia porque no habían tenido ninguna relación homosexual hasta el orgasmo ni reacción psíquica. Un 37 % había tenido alguna experiencia homosexual hasta el orgasmo a partir de la adolescencia, y un 13% había reaccionado eróticamente ante otros varones sin haber mantenido contacto físico con ellos. Un 4% habían sido exclusivamente homosexuales durante toda su vida, y un 8% durante un periodo de al menos tres años. (Kinsey 1949, pp. 571-573)

Sería por tanto más exacto considerar que las personas manifiestan un mayor o menor grado de homosexualidad y de heterosexualidad, más que calificarlos de heterosexuales y homosexuales, y es por ello que Kinsey propuso una escala del 0 al 6 para dar cuenta de estos matices en la orientación del deseo:

- K 0 - Exclusivamente heterosexual
- K 1 - Predominantemente heterosexual y homosexual de forma ocasional.
- K 2 - Predominantemente heterosexual y homosexual de forma más que ocasional
- K 3 - Igualmente homosexual que heterosexual
- K 4 - Predominantemente homosexual, y heterosexual de forma más que ocasional
- K 5 - Predominantemente homosexual, y heterosexual de forma ocasional.
- K 6 - Exclusivamente homosexual

Una cuestión interesante que Kinsey lanza al aire es a quiénes abarcaría el término *bisexual* (Kinsey, 1949, pp. 574-576). Si aproximadamente un 50% de los hombres son exclusivamente heterosexuales y un 4% exclusivamente homosexuales, queda otro 46% que practican el sexo o tienen reacciones psíquicas en mayor o menor medida con uno y otro sexo. No es sin embargo partidario de englobarlos bajo el término bisexual, ya que una escala de solo tres grados (hetero, bi y homo) no describiría adecuadamente “la verdadera continuidad propia de la naturaleza”. Dado que Kinsey deja la respuesta en el aire, nosotros hemos optado por considerar que los hombres más propiamente bisexuales serían los que se ubican en las puntuaciones 2, 3 y 4, aunque los 1 y 5 también hayan manifestado algún grado de bisexualidad.

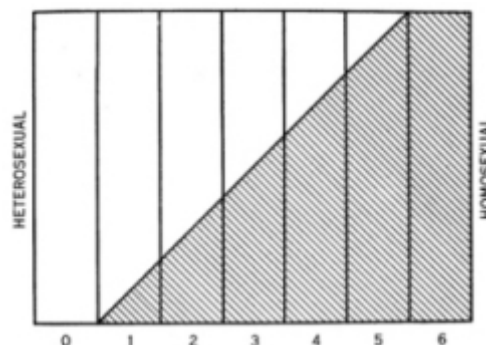


Imagen 23: La escala tal como aparece en la edición mexicana.

Fuente: Kinsey (1949, p. 563)

Estas puntuaciones tal como las concibió el biólogo estaban pensadas para ser aplicadas en un momento determinado de la vida de la persona; según esto alguien podría ser exclusivamente heterosexual (Kinsey 0) en una etapa de su biografía y exclusivamente homosexual en otra (Kinsey 6). A nosotros, sin embargo, nos interesa concretar si en la historia el personaje experimenta una evolución en la orientación de su sexualidad. Para ello emplearemos la fórmula *de n a n*. Por ejemplo, un personaje que comience siendo heterosexual de forma exclusiva y termine siendo predominantemente homosexual habría experimentado una evolución de 0 a 4 ó 5. En este sentido, reservamos Kinsey 0 y Kinsey 6 para quienes han sido exclusivamente heterosexuales u homosexuales a lo largo de toda su vida sin haber experimentado una evolución; a una persona que haya comenzado manteniendo relaciones homosexuales (Kinsey 6) y haya evolucionado hacia la heterosexualidad exclusiva la consideraríamos un Kinsey 2 ó 1, pero no podría llegar a ser un Kinsey 0.

En los niveles intermedios de la escala situaremos a un amplio número de los personajes objeto de estudio, lo cual es importante para nuestra investigación, ya que uno de nuestros objetivos principales es determinar que la sexualidad entre hombres no es una conducta determinada de forma inequívoca, sino que por el contrario, a lo que nos inclina la biología es a la bisexualidad, y son principalmente los factores culturales los que hacen que cada hombre viva su faceta homosexual de una forma u otra. En este sentido el cine actual, libre al menos en parte de las restricciones de la censura estatal, tiene la posibilidad de llevar a la pantalla de modo más fidedigno la forma en que los varones viven su sexualidad.

A continuación vamos a repasar las explicaciones que dio Kinsey de cada una de las puntuaciones en la escala, teniendo en cuenta que el biólogo no tenía en cuenta únicamente los actos físicos, sino también las “reacciones psíquicas”. Pondremos a modo de ejemplo algunos personajes extraídos del cine español, lo cual nos dará la oportunidad de reflexionar acerca de la forma en que nuestro séptimo arte lleva a las pantallas esta faceta de la masculinidad; todas las películas que recordamos a continuación aparecen analizadas en la fase de investigación deductiva.

Kinsey 0 se asignaría a los hombres exclusivamente heterosexuales: que sepamos no han mantenido ningún tipo de actividad homosexual, ni lo han deseado, ni se han sentido erotizados por otro hombre. Pero ocurre que cuando va al cine el espectador simplemente asume que los personajes masculinos son heterosexuales, igual que ocurre en la vida real; tiene que haber algo en los actos o en la caracterización del personaje que nos indique que se sale de la norma, y por eso tendemos a ver muchos más Kinsey 0 de los que hay en realidad. En nuestra investigación será relevante estudiar los personajes heterosexuales que fingen ser homosexuales o que se ven envueltos en algún tipo de malentendido, como Peret en *A mí las mujeres ni fu ni fa* (1971); aquellos que están caracterizados de tal forma que se nos hace dudar de su supuesta heterosexualidad, como Gerardo Saint-Moritz en *Audiencia pública* (1946); los que son objeto del amor de otro hombre al que no pueden corresponder, como el teniente Carlos Herrera en *¡Harka!* (1941); los que sufren una aproximación sexual no deseada, como Sabino en *¡No firmes más letras, cielo!* (1972).

Kinsey 1 serían los individuos predominantemente heterosexuales, y homosexuales solo de forma ocasional. Las relaciones homosexuales han sido pocas y no han llegado a despertar las reacciones psíquicas que acompañan a las heterosexuales. A veces esas experiencias son resultado de la curiosidad, la insistencia de otros hombres o en situaciones especiales como una borrachera. Un ejemplo bastante claro lo encontramos en *Colegas* (1982), cuando Antonio y José con objeto de ganar algún dinero se la dejan chupar por dos hombres maduros en la sauna, experiencia que no les causa el menor placer. Es también el caso de Alberto en *Me da igual* (2000), cuando por experimentar con su propia sexualidad tiene un encuentro pasajero con otro chico sin que eso le haga cuestionarse su heterosexualidad.

Puede ocurrir que dudemos en asignar la puntuación 1 ó 2 a un personaje en concreto. Por ejemplo en *Hotel y domicilio* (1995), hay un secundario, un psiquiatra heterosexual llamado Mario, que revela bromeando que de joven iba para maricón, pero luego se torció. Con ese dato tan vago no se aclara el peso que tuvieron las posibles experiencias o deseos homosexuales de Mario en su juventud; si fueran irrelevantes consideraríamos que es un Kinsey 1, y si fueran de mayor calado un Kinsey 2, pero no contamos con esa información.

Kinsey 2 es la puntuación aplicable a los varones predominantemente heterosexuales, pero homosexuales de forma más que ocasional, y engloba según Kinsey a individuos que se encuentran en situaciones muy diferentes.

En primer lugar estarían los varones que responden con claridad a los estímulos homosexuales y que pueden haber tenido más o menos experiencias de ese tipo, pero éstas no sobrepasan en número e importancia a las heterosexuales. Por ejemplo, en *El palomo cojo* (1995), al tío Ramón le encantan las gachís, pero no le avergüenza reconocer que en cierta época de su vida tuvo una intensa relación con un hombre. En *I love you baby* (2001) un joven llamado Marcos al llegar a Madrid entra en una etapa de experimentación, se enamora de otro chico y vive con él una temporada, pero pasado el tiempo se decanta por las mujeres, se casa y tiene varios hijos.



Imagen 25: Nico se ubicaría en la puntuación 2 de la escala. *Krámpack* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Valladolid: Divisa Red, 2011

En segundo lugar tenemos a los hombres cuya preferencia es heterosexual, pero que por las circunstancias en que se desenvuelven están llevando a cabo prácticas homosexuales con mayor o menor asiduidad. Es lo que ocurre con los adolescentes y jóvenes que no tienen acceso aún al sexo femenino y entretanto se satisfacen con relaciones homosexuales; sería el caso de Nico en *Krámpack* (2000), que espera con ilusión mantener su primera experiencia sexual con alguna chica, pero que entretanto disfruta con naturalidad de relaciones íntimas con su mejor amigo, Dani. Eso también es algo habitual en contextos en el que los hombres se encuentran privados de mujeres durante largos periodos de tiempo (internados, prisiones, ejércitos ...): en *Navajeros* (1980), el traficante que tiene como apodo El Marqués asegura que no es maricón, pero que en la época que estuvo encerrado en prisión mantuvo relaciones sexuales adoptando el rol activo con otros hombres; en *La vaquilla*,

(1985) se bromea diciendo que los soldados que están en el frente, dada la ausencia de prostitutas, tienen que masturbarse o acudir a la Piporra, una mariquita muy amanerada con la que se insinúa los soldados pueden desahogarse penetrándola; en *Lisistrata* (2002), dado que las mujeres se han puesto de acuerdo para negarle el sexo a sus hombres, estos acaban formando parejas entre ellos para estimularse mutuamente, y lo encuentran más placentero de lo que habían imaginado.

Por último, de acuerdo con Kinsey, se incluiría aquí a los hombres predominantemente heterosexuales que tienen intensas reacciones eróticas ante personas del mismo sexo aunque no hayan llegado nunca a practicar actos homosexuales, normalmente porque han querido respetar las prescripciones sociales. *Canción triste de...* (1988) tiene como protagonista a Aurelio, un tenor casado y con dos hijos en apariencia heterosexual pero con una orientación del deseo es un tanto ambigua, que tras la muerte de su esposa, y



Imagen 24: En *Colegas* (1982) Antonio y José evolucionan del 0 al 1 en la escala Kinsey.

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006

acuciado por ciertos impulsos sexuales preocupantes, decide irse de misionero a África.

Kinsey 3 incluye a los hombres que se sienten igual o casi igual de atraídos hacia uno u otro sexo, es decir, a los más estrictamente bisexuales. La respuesta psíquica ante una u otra posibilidad es similar, y pueden por ello alternar las relaciones hetero y homosexuales si las circunstancias se lo permiten.

Por ejemplo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* hay un joven llamado Moncho que tiene un pene espectacular y que como ganador del Concurso de Erecciones Generales tiene la posibilidad de hacer lo que quiera con quien quiera. La cámara acompaña a los ojos de Moncho mientras observa con el mismo detenimiento a chicos y chicas para elegir, lo cual sugiere claramente su bisexualidad. En *El vicario de Olot* (1981) el farmacéutico del pueblo se ve con un joven explícitamente bisexual; se llama Bernard, está casado con una mujer que no comprende su ambivalencia sexual y tiene como amantes tanto al farmacéutico como a una joven del pueblo, con la beneplácito de ambos. En *Martín (Hache)* (1997) hay un actor muy creativo e inconformista llamado Dante que tiene muy claro que le gusta acostarse con gente de ambos sexos; lo que le seduce de una persona no es tanto el cuerpo, explica, sino la mente o inteligencia que hacen que ese cuerpo sea interesante de conocer.

Esta puntuación, según Kinsey, habría que aplicarla también a quienes sienten una atracción similar hacia uno u otro sexo, pero que por sus circunstancias personales se decantan durante una temporada por los hombres o por las mujeres. Suele ocurrir con los varones que tienen una pareja femenina y se abstienen de mantener relaciones homosexuales por distintos motivos (mantenerse fieles, mayor facilidad de acceder sexualmente a su esposa...); en *Sobreviviré* (1999) Iñaki puede sentirse atraído por ambos sexos, pero cuando se enamora de Marga se involucra con ella y prescinde durante un tiempo de las relaciones homosexuales. Otra posibilidad es que un hombre bisexual disfrute de relaciones homosexuales durante el tiempo que su mujer está ausente, pero que cuando ella esté presente vuelque en ella su atención; es lo que ocurre con Kyril en *Los novios búlgaros* (2003), quien mantiene una relación apasionada con Daniel mientras vive en Madrid y su novia está ausente, pero cuando ella aparece Daniel pasa a un segundo plano.

Kinsey 4 se aplica a los varones predominantemente homosexuales, pero heterosexuales de forma más que ocasional. Podríamos dar esa puntuación por ejemplo al poeta Jaime Gil de Biedma tal como se narra en su biografía *El cónsul de Sodoma*, de Sigfrid Monleón (2009): en la mayoría de las etapas de su vida Jaime está vivamente interesado por las personas de su mismo sexo, pero en cierto momento se involucra en una relación sexualmente apasionada con Bel, una mujer separada con hijos; tras la muerte de ella vuelve a practicar la homosexualidad el resto de su vida.

Entrarían dentro de este grupo los hombres casados, tal vez por conveniencia social o simplemente porque quieren tener hijos o les gusta la vida de familia, pero que sienten un vivo interés por las personas de su mismo sexo, superior incluso que el que sienten por sus esposas. Es el caso por ejemplo de Joaquín en *No se lo digas a nadie* (1998) o Pedro en *Pasos* (2005). También podemos incluir aquí a los hombres que vivieron durante una época un estilo de vida heterosexual, casados y tal vez con hijos, pero que luego en cierto momento se decantaron hacia la homosexualidad, práctica por la que en última instancia mostraron una clara preferencia. Sería el caso de Mikel en *La muerte de Mikel* (1984), Alberto en *Nosotras* (2000) o Max en *Fuera de carta* (2008).

Kinsey 5 serían los individuos predominantemente homosexuales que experimentan atracción hacia personas de distinto sexo o mantienen relaciones heterosexuales solo de forma muy ocasional. Puede que en alguna época de su vida hayan experimentado con las mujeres para llegar a la conclusión de que eso no es lo suyo, como parece haber sido el caso del anciano poeta Tadeo en *Una pareja perfecta* (1998) y del joven delincuente Macario en *Todo por la pasta* (1991).

Puede ocurrir que para ocultar su preferencia sexual un hombre se esfuerce por mantener relaciones con chicas sin que eso en realidad le atraiga demasiado y que se case únicamente por cubrir las apariencias, como



Imagen 26: Kyril en *Los novios búlgaros* (2003) es un ejemplo de Kinsey 3

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003



Imagen 27: Pedro de *Pasos* (2005) es un Kinsey 4

Fuente: DVD.Barcelona: Cameo Media, 2006



Imagen 28: Podemos considerar a Freddy de *Almejas y mejillones* (2000) como un Kinsey 5
Fuente: DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2002

parece ser el caso de Fernando en *Pajarico* (1997), o el de Hilario, el sastre ocultón de *Capullito de alhelí* (1986), cuya única relación sexual con su esposa tuvo como fruto su único hijo. También irían incluidos en este grupo los hombres que en un momento excepcional tuvieron una relación sexual con una mujer con el resultado de que la dejaron embarazada, como le ocurrió a Freddy cuando intentaba consolar a una amiga suya en *Almejas y mejillones* (2000)

Kinsey 6, por último, sería la puntuación aplicable a los varones que son exclusivamente homosexuales tanto en sus actos como en sus experiencias psíquicas. Ya hemos comentado que hay una tendencia en nuestro contexto cultural a polarizar a los hombres y considerarlos o bien homosexuales (Kinsey 6) o bien heterosexuales (Kinsey

0). Cuando los personajes homosexuales aparecen caracterizados con unas pocas pinceladas y sin demasiados matices en los relatos cinematográficos, nuestra tendencia será considerarlos exclusivamente homosexuales. En las películas que analizamos en este estudio hay toda una galería de personajes de los que tenemos muy pocos detalles, por lo cual le asignamos la puntuación 6. Como consecuencia, es muy probable que el número de personajes que consideraremos homosexuales sin matices esté inflado; si supiéramos más de ellos podríamos ubicarlos mejor en la escala. Pongamos un ejemplo para aclarar esta idea. En *AzulOscuroCasiNegro*, de Daniel Sánchez Arévalo (2006) hay un personaje secundario que es masajista y se llama Roberto. De él lo único que sabemos es que cobra ochenta euros por un masaje con derecho a paja manual o a mamada, de forma que lo ubicamos en la puntuación seis de la escala. Pero como en la vida misma, podría ocurrir que Roberto tuviera preferencia sexual por la mujeres, e hiciera las actividades sexuales descritas en el relato solo por dinero; si la película nos hubiera dado esa información, nos hubiéramos visto obligados a asignarle por ejemplo, un Kinsey 2, pero como únicamente se nos ha hablado de su faceta homosexual pasa a engrosar el saco de los Kinsey 6.

Hecha esta aclaración, podemos considerar que hay algunos rasgos generales que comparten los personajes que son exclusivamente homosexuales tanto por la orientación de su deseo, como por sus sentimientos y los actos sexuales que realizan. Algo que caracteriza a los Kinsey 6 (y también a los Kinsey 5) es que sienten muy profundamente que su atracción sexual va dirigida exclusivamente hacia personas de su mismo sexo, y que habitualmente consideran que su homosexualidad es parte de su naturaleza. En *Marta y alrededores*, de Nacho Pérez de la Paz (1999), Mark se recuerda desde siempre como marica, y asegura que de pequeño se sentía niña, pero de adulto hombre. Algo parecido le ocurre a Julito en *Báilame el agua*, de Josecho San Mateo (2000); Julito siente que nació en un cuerpo equivocado, que debía haber nacido niña. Otro ejemplo lo encontramos en *Spinnin'*, de Eusebio Pastrana (2007), protagonizada por una pareja bien avenida, Omar y Garate. Ambos consideran que la orientación de su deseo es inalterable. Un día Gárate discute con su padre, quien le anima a que pruebe con alguna mujer, pero eso al chico le parece inconcebible porque él siente que los maricas no pueden elegir ni tampoco cambiar, que simplemente son como son.

2.2.5.2 - Escalas multifactoriales

La escala Kinsey es una herramienta conceptual muy sugerente, ya que incita a cada individuo a plantearse las propias oscilaciones de su deseo y cuestiona con mucha efectividad la dicotomía homosexual/heterosexual, pero ha recibido algunas críticas (Garber, 1996, p. 29). En primer lugar el hecho de que a la hora de asignar la puntuación haya que tener en cuenta dos aspectos al mismo tiempo, los actos sexuales y las reacciones psíquicas, crea cierta confusión. En segundo lugar, hay componentes como el apego afectivo, las fantasías, el estilo de vida o el autoconcepto que no se tienen en cuenta. Además, la asignación de la puntuación se da en un momento concreto de la vida del individuo, lo cual no da adecuada cuenta de la evolución en su orientación sexual.

Para solventar aunque sea parcialmente estos inconvenientes, podríamos proponer otras escalas más matizadas. Una posibilidad sería considerar que la sexualidad de una persona se manifiesta no solo en las actividades carnales que lleva a cabo, sino también en cuáles son los objetos de su deseo y hacia quién va dirigido su apego afectivo; podríamos añadir otros planos, como con quién fantasea. Al reconstruir la biografía sexual de una persona en concreto, sea el paciente de un terapeuta o simplemente el personaje de un relato que nos de suficientes detalles acerca de su vida íntima, nos damos cuenta de que estos tres planos no tienen por qué coincidir. Cuando solo contamos con información sobre una etapa determinada de la vida del

personaje en la que no se aprecia una evolución de su orientación sexual, no tenemos más remedio que adoptar un punto de vista sincrónico. Por ejemplo, en *Parranda* (1977), queda bastante claro que tanto los actos sexuales como el apego afectivo y el objeto de deseo de Milhombres van dirigidos hacia las personas de su mismo sexo, con lo cual habría que considerar que es un Kinsey 6 en los tres planos. El caso de el Bocas es bastante más complejo. Parece que su deseo sexual se orienta principalmente hacia las mujeres, con lo cual en ese aspecto podríamos calificarlo de Kinsey 1 o 2. Pero aunque prefiera tener sexo con las mujeres, el relato sugiere que debe haber mantenido encuentros sexuales significativos con Milhombres, con lo cual en el plano del acto sexual podemos considerarlo Kinsey 2. Sin embargo, en relación al apego afectivo, el Bocas tiende hacia la puntuación 6, ya que da la impresión de que su verdadero compañero, a quien de verdad quiere a pesar de las disputas que mantiene con él es a Milhombres, en tanto que a las mujeres las desprecia en lo sentimental.

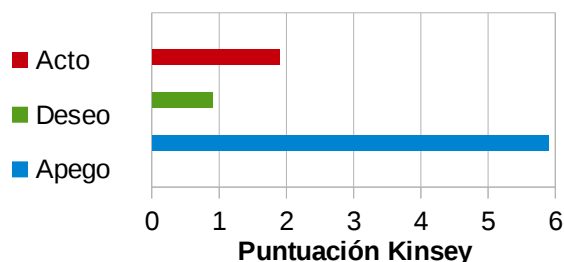


Gráfico 3: Escala sincrónica basada en tres factores, aplicada a el Bocas, de Parranda (1977)

Fuente: elaboración propia

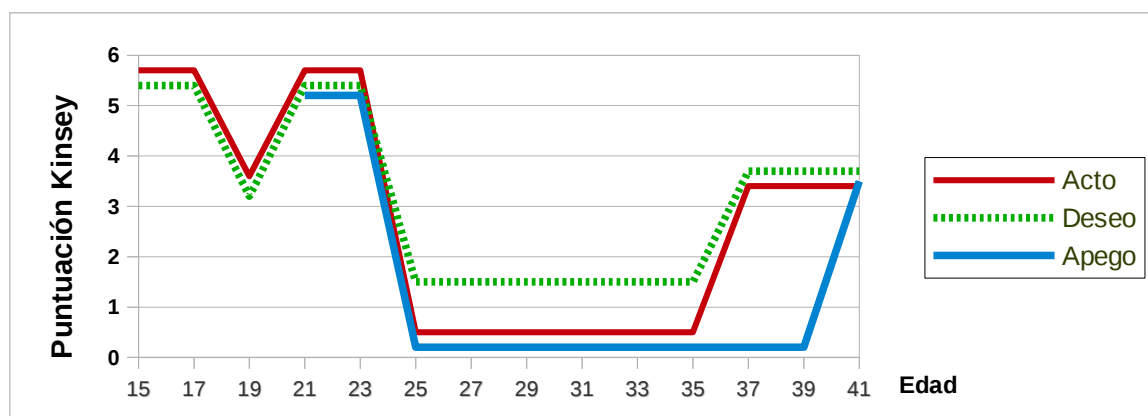


Gráfico 4: Escala diacrónica aplicada a Roberto Orbea, de El Diputado (1978)

Fuente: elaboración propia

Si conocemos la biografía sexual de un individuo a lo largo de un periodo prolongado de tiempo en el que sus actos, deseos y/o apegos experimentan una evolución, lo más adecuado es adoptar un punto de vista diacrónico. Tomemos como ejemplo a Roberto Orbea de *El diputado* (1978), ya que la película nos cuenta en detalle sus peripecias sexuales y sentimentales desde la adolescencia hasta los cuarenta años aproximadamente. Entre los quince y los diecinueve años el protagonista solo tuvo encuentros esporádicos con hombres, con lo cual los actos y el deseo estarían en la puntuación Kinsey 6, pero a los diecinueve tuvo una experiencia satisfactoria con una chica, de forma que tanto deseo como acto evolucionaron hacia la bisexualidad (Kinsey 3 o 4); hasta ese momento Roberto habla solo de relaciones esporádicas, sin intimidad afectiva, pero menciona que durante la mili mantuvo su primera relación prolongada con un chico; de nuevo, acto, deseo y además en este momento también el apego afectivo, convergieron hacia posiciones más cercanas al Kinsey 6. Tras la mili, hacia los veinticinco años, Roberto se casa con Carmen enamorado y durante largos años deja de practicar la homosexualidad y casi desearlo; durante ese tiempo los planos del acto y del apego permanecen en la puntuación Kinsey 0, y el deseo cercana a ella. Pero cuando tiene ya unos treinta y siete años, ingresa en prisión y allí se le vuelven a despertar con más fuerza que nunca esos deseos homosexuales que habían permanecido latentes todos esos años. Comienza a mantener relaciones esporádicas con jóvenes chaperillos con los que no mantiene vínculos emocionales, sin dejar de amar a su esposa y mantener relaciones sexuales con ella; los planos del deseo y del acto avanzan de nuevo hacia posiciones cercanas al Kinsey 3, pero el del apego afectivo sigue manteniéndose en la puntuación Kinsey 0. Este último plano evoluciona también hacia posiciones cercanas al Kinsey 3 cuando Roberto se enamora de Juanito sin dejar de querer a su esposa, y la pareja forma un trío sexo afectivo con el muchacho. El relato termina tras la muerte de Juanito, cuando Roberto tiene ya unos cuarenta años y su conducta es plenamente bisexual. La plasmación de toda esta historia de vida en un gráfico revela las oscilaciones que puede experimentar cualquier varón a lo largo de su existencia en cuanto a sus deseos, apegos afectivos y actos sexuales.

Aunque en la etapa de investigación deductiva no hemos empleado esta herramienta para analizar a los personajes porque hubiera sido un trabajo demasiado laborioso, pensamos que puede servir a otros investigadores para ahondar en la historia sexual de los sujetos reales o ficticios que deseen estudiar.

2.2.6 - Infancia y adolescencia

Como ya hemos explicado, la intervención en la masculinidad del adulto se concentró en erradicar del varón heterosexual todo deseo hacia personas de su propio sexo para que quedara aislado en un grupo de hombres exclusivamente homosexuales, es decir, en reemplazar las potenciales tendencias bisexuales del varón por un monosexismo excluyente. Pero si se quería alcanzar ese objetivo se hacía necesaria una cuidadosa vigilancia de la sexualidad del niño y del adolescente: habría que generar un conjunto de técnicas para inculcar en el infante una segunda naturaleza de carácter social, que se superpusiera a la naturaleza biológica originaria. Idealmente, esta segunda naturaleza exigiría, entre otras cosas, que la persona correctamente socializada prescindiera de mostrar su cuerpo y sus necesidades corporales en público, que restringiera la expresión de sus afectos sexuales, que renunciara a su naturaleza potencialmente bisexual y polígama, que genitalizase su sexualidad, inicialmente polimorfa, y que restringiese la elección de objeto sexual a una única persona no consanguínea del sexo contrario con la que se esperaba estableciera una pareja sexual monógama y procreativa de por vida.

De acuerdo con los historiadores de la sexualidad (Foucault, 1977, p. 37), un aspecto clave en esta intervención fue la imposición de un nuevo régimen de discursos: serían los sacerdotes, psicólogos, psiquiatras y educadores los que se encargarían de indagar en la sexualidad infantil, pero a los niños se les restringiría todo ejercicio de la sexualidad y todo tipo de información acerca de ella, y los adultos procurarían mantenerlos ignorantes al respecto. Tal como apunta Elias (1989, pp. 214 y ss.) aún en el siglo XVI se conservaba la antigua libertad de abordar, sin mojigatería alguna, estos asuntos con los niños; sin embargo, a partir del siglo XVII las obras de tipo didáctico como la de Erasmo, con que los colegiales del siglo XVI aprendían cuáles eran los peligros del sexo, llegan a considerarse escandalosas y dan paso a los tratados de tipo moral que piden fervientemente a los padres que inculquen a sus hijos sentimientos de vergüenza en relación al sexo, que eviten hablarles de ello o que, en todo caso, les den explicaciones mágicas o míticas. En el siglo XVI los adultos no sentían tanta necesidad de ocultar sus relaciones íntimas, y no se había generalizado los pudores en torno al cuerpo y a las necesidades fisiológicas que hoy sentimos como propios. Estas parcelas de la realidad humana se fueron convirtiendo progresivamente en tabú, de suerte que, en tanto un niño del siglo XVI al que el maestro le hubiera pedido que enumerara las cosas que había hecho por la mañana podría incluir con toda naturalidad el acto de orinar en la lista, el colegial de hoy sólo lo haría para sorprender o para hacer reír. Igual ocurrió con la desnudez, que pasó de ser algo natural y habitual a convertirse en algo que despierta los sentimientos de vergüenza en cualquier persona correctamente socializada.

Como señalaba Foucault, todavía a comienzos del siglo XVII la sexualidad era algo que se mostraba sin demasiados disfraces:

Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, trasgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban. (Foucault, 1977, p. 9)

Pero como resultado de la intervención en la sexualidad infantil,

las risas sonoras que habían acompañado tanto tiempo -y, al parecer, en todas las clases sociales- a la sexualidad precoz de los niños, se apagaron poco a poco. (Foucault, 1977, p. 18)

Con la liberación sexual de los sesenta y setenta, que tuvo su reflejo en el cine erótico de la transición, paralelamente al destape femenino que invadió las pantallas -el masculino tardaría algo más en llegar- durante unos años el cuerpo del niño pudo exhibirse con gracia en el cine comercial y la sexualidad infantil despertar las sanas risas del público. No se trataba de suscitar deseos enfermizos en el espectador y nada en las apariciones naturales de esos niños juguetones tenía relación alguna con la pedofilia. La mirada era limpia y los sentimientos de alegría, ternura y sorpresa, los mismos que puede despertar en los adultos de cualquier familia los encantos de sus cachorros humanos. Así, en películas como *La guerra de papá* (1977) de Antonio Mercero, nadie se extrañaba de que su protagonista de casi cuatro años, Lolo, apareciera desnudo soltando carcajadas de placer mientras la criada Vito le enjabonaba en la bañera, tocándose el pito, soltando con desparpajo frases graciosas como “pito santo”, preguntando si su hermanita, su mamá y Vito tenían o no pito

y asediando lleno de curiosidad a su padre mientras éste orinaba para comprobar cómo tenía su miembro viril; el éxito de *La guerra de papá* animaría al director a repetir la fórmula con menor fortuna en *Tobi* (1978), en la que al mismo actor infantil le crecen alas y la cámara se recrea largamente en la imagen del angelito correteando desnudo doquiera va. A pesar de su ingenuidad, escenas como esta, o como la que aparece por ejemplo en *El sexo ataca* (1ª jornada), de Manuel Summers (1979), en la que como veremos Tip y Coll se rodean de bebés desnudos de ambos sexos para ilustrar la “perversidad polimorfa infantil” sin preocuparse por ocultar sus genitales, serían consideradas seguramente de mal gusto actualmente; lo más probable es que despertaran críticas en ciertos sectores que, contagiados por una suerte de paranoia antipedófila, podrían considerar pornografía infantil estas imágenes tan simpáticas, y que los creadores se autocensuraran para evitarse problemas.



Imagen 29: Lolo se toca el pito en *La guerra de papá* (1977).

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004



Imagen 30: El niño nudista de *Bajarse al moro* (1988)

Fuente: DVD. Madrid: Producciones JRB, 2001

comprar un vestido. Las recibe desnudo, y cuando Elena muestra reparos a quitarse la ropa ante el niño, que según ella parece un salido, Chusa le pide al niño que las deje solas porque hay personas que por su religión sienten vergüenza, Teo comenta con desparpajo, influido sin duda por las ideas libertarias de sus padres: “¡Pues vaya religión más alienante y castradora! ¿no?”. Algunas son más chocantes, como los chicos que se desahogan sexualmente con una oca en *El sacerdote*, de 1979, y en ocasiones de una crueldad extraordinaria como el niño desnudo que cuelga agonizante en *Tras el cristal*, de 1989, mientras el doctor Klaus se deleita lleno de morbo ante su sufrimiento.

En el contexto actual, en el que uno de los asuntos que preocupa cada vez más es la posibilidad de que el contacto con los adultos pudiera despertar precozmente la sexualidad del niño y adolescente, en el que los casos de pedofilia suscitan escándalos y la pornografía infantil se persigue encarnizadamente, sería difícil rodar escenas como las que acabamos de mencionar. Eloy de la Iglesia, en cuyas cintas de la transición abundaban las imágenes homoeróticas de chaperillos y adolescentes inflamados por el deseo, hacia la siguiente reflexión en una entrevista de los años noventa:

Entonces eran posibles muchas más cosas que hoy no lo son, cuando se ha creado una especie de censura interiorizada; hay un acuerdo no escrito sobre lo que se puede decir o no. (...) Habría problemas con cualquier película interpretada por menores. Pero como entonces la mayoría de edad todavía estaba en los veintiún años, el concepto de menor era un dislate que todo el mundo entendía que no había por qué respetar. Hoy no sería posible *El Diputado*. (Alfeo et al., 2011, p. 13)

Pero biológicamente, la frontera entre la infancia y la adolescencia llegaría con la pubertad, la etapa en la que una cascada de cambios hormonales y físicos convierten al niño en una persona capaz de reproducirse hacia los doce y catorce años. Si en el niño la sexualidad existe, aunque de una forma un tanto imprecisa, tal vez en forma de necesidad de afecto que puede inclinarlos a buscar el contacto íntimo con las personas adultas, en el adolescente estos impulsos son mucho más perentorios.

Como decía con tanta gracia Jorge Castro en la cinta argentina *Otra historia de amor* (1986), en un arranque de inconformismo sexual muy ochentero,

¿A qué edad empezás a tener calenturas? A los doce. ¿A qué edad te dejan entrar en un hotel? A los dieciocho. ¡Seis años de manotazos, a tres por semana!

Por ello las legislaciones menos restrictivas como la española fijan la edad de consentimiento con adultos en los trece años años si no ha mediado engaño; se entiende que a partir de esa edad la persona comienza a tener la suficiente madurez para decidir si quiere o no mantener relaciones sexuales. En el resto de Europa la edad de consentimiento mas frecuente son los quince o dieciséis años, y hay una propensión general a endurecer las legislaciones al respecto; Canadá la elevó en el 2008 de los catorce a los dieciséis, y en España está pendiente la aprobación de un nuevo código penal que la subiría también hasta los quince o dieciséis. Según esto, un chico de veintiún años, por ejemplo, que mantuviera relaciones con otro de quince estaría cometiendo un delito de abuso sexual, duramente castigado por la ley, aunque el más joven lo consintiera expresamente. Así pues, parece que en tanto las relaciones de los adolescentes con personas de su misma edad se consideran hoy con más indulgencia, hay una tendencia creciente a limitar las relaciones sexo afectivas de los adolescentes con los adultos, sin duda con la intención de protegerlos, lo cual no deja de constituir una forma de restringir la libre expresión de su sexualidad. La fractura sexual que producen estas legislaciones entre la adolescencia y la edad adulta es palpable en la cotidianeidad, y queda reflejado claramente en nuestro cine: el adulto que desalienta los acercamientos de los menores para evitarse problemas legales, quienes sienten pánico de que cualquier gesto de afecto hacia los menores sea interpretado de forma errónea, el muchacho cuyos deseos de intimar con un adulto quedan frustrados, las parejas de amantes de desigual edad que son separadas y castigadas... son algunas de las figuras que pueblan las películas en las que se trata el asunto de la pederastia, que en nuestro imaginario aparece especialmente problematizado, aunque mucho menos que el de la pedofilia.

En este punto se nos hace necesario aclarar cuál es el sentido que damos en nuestro estudio a las palabras *pederastia* y *pedofilia*, ya que parece haber bastante confusión en el significado que tienen estos dos términos en castellano. Tal como explica por ejemplo Díaz Rojo (2002), en el lenguaje periodístico pedofilia y pederastia se suelen utilizar como sinónimos, aunque es más habitual que pederastia se refiera al delito que comete el adulto que mantiene relaciones con menores y que la pedofilia se refiera a una enfermedad mental. El motivo de ello es que la Asociación Estadounidense de Psiquiatría considera la pedofilia como una parafilia y la incluye en su DSM (Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales); no obstante, es necesario apuntar que los psiquiatras entienden la pedofilia como la excitación o el placer sexual que se obtiene con niños, no con adolescentes. La RAE, sin embargo, define la *pedofilia* como “la atracción erótica o sexual que una persona adulta siente hacia niños o adolescentes.”; no habla de enfermedad, pero tampoco distingue entre niños y adolescentes. Más imprecisa aún es la RAE al definir *pederastia*, palabra de la que da tres posibles significados: inclinación erótica hacia los niños, abuso sexual cometido con niños y práctica del coito anal. Esta polisemia aumenta aún más la barahúnda de significados. Según esto el pederasta sería el que se siente atraído hacia los niños y en su caso abusa de ellos, ¿pero no el que se siente atraído a los adolescentes?; además, el tercer significado, el de coito anal, claramente en desuso hoy en día, tal vez nos haga comprender la asociación simbólica inmotivada que con frecuencia se hacía en décadas pasadas entre la homosexualidad y el abuso sexual a menores.

Para sortear este embrollo semántico nosotros entenderemos la *pederastia* (παιδεραστία) en el sentido etimológico griego: como la atracción que siente un adulto hacia los adolescentes o la relación sexo-afectiva consensuada entre un adolescente mayor de doce años y un adulto. En cuanto a la *pedofilia*, la consideraremos como la atracción que siente un adulto de forma habitual hacia los niños y/o niñas menores de trece años; actualmente la pedofilia está catalogada como un trastorno mental, y en el caso de que esa inclinación se materialice en contactos físicos con intenciones sexuales o en la obtención de material pornográfico, el pedófilo estaría cometiendo un delito.

Más adelante comprobaremos que en tanto existe en el cine de las últimas décadas una tímida tendencia a contemplar con cierta indulgencia la pederastia, la pedofilia es una conducta que de acuerdo a los valores vigentes es considerada una falta gravísima, y no hay una corriente de opinión relevante que discuta eso excepto en algunos foros minoritarios y sometidos a una severa persecución legal. Lo cierto es que a los niños de ambos sexos les gusta explorar los cuerpos de sus iguales, pero también sienten curiosidad por el de sus mayores. Por ello, aunque con frecuencia es el niño quien demanda activamente el contacto físico, es el adulto quien debe ponerle límites; es ésta una conducta que en nuestra cultura se rechaza de plano, porque se considera que el adulto está aprovechando su posición de poder para obtener placer de un ser indefenso, y en los casos en los que sea un pariente adulto el que se acerque al niño para estimularle mediante tocamientos o caricias, el tabú que incumple es doble: el del incesto y el de la pedofilia. El reflejo que ello tiene en el séptimo arte es que las pocas veces que se ocupa de estos asuntos lo hace desde una óptica intensamente problematizadora. Podemos distinguir en esta línea tres vertientes principales. Por un lado están las películas que retratan al pedófilo más como un enfermo que como un individuo intrínsecamente malvado, lo cual no

les exime de la reprobación social ni del castigo. También las que ven en la pobreza y la marginalidad la causa de que algunos niños y adolescentes se vean obligados a prostituirse para sobrevivir. Y las que abordan el asunto de la pedofilia, el abuso sexual y el maltrato infantil acentuando los tintes dramáticos; en ellas los adultos que se ven envueltos en esos crímenes son crueles violadores, torturadores y/o asesinos de infantes que no tienen el menor escrúpulo en causar dolor a sus víctimas indefensas con tal de obtener placer. Sin embargo, las representaciones normalizadoras de las relaciones entre un adulto y un niño menor de doce están prácticamente ausentes de nuestro imaginario. En nuestro cine las voces que cuestionan la maldad intrínseca de las relaciones pedófilas son una rareza, como cuando en *Manderley* (1981) se afirma que los niños y los adultos pueden sentir atracción erótica mutua, pero que habrán de pasar muchos años hasta que eso se acepte con naturalidad, cuando en *Una pareja perfecta*, de 1998, Don Tadeo admira la belleza de un niño que se muestra deliberadamente seductor, o cuando en *De niños (De nens)* (2003) un señor recuerda con agradecimiento los tocamientos y caricias que le hacía de niño un cura porque era el único cariño que recibía en ese sórdido internado en el que le habían encerrado. Constituyen puntos de vista demasiado heterodoxos para nuestro tiempo.

2.3 - Una realidad construida socialmente

En su micromonografía acerca de la construcción social de la realidad Marina (2002, pp. 248-250) contemplaba con escepticismo las teorías construccionistas, que él considera como parte de un movimiento reivindicativo encaminado a desmontar ciertos mitos, particularmente los que legitiman las diferencias entre sexos. Nuestro filósofo se muestra crítico con el concepto de *género*, impulsado especialmente por la crítica feminista para poner de manifiesto que gran parte de las diferencias que se atribuyen a los sexos tienen un origen cultural. Alega que “el postmodernismo se hace reaccionario porque diluye todas las cosas en una universal equivalencia y las desrealiza”, que concebir que todo es discurso, texto o ficción hace que las realidades se trivialicen y que “el mismo cuerpo se convierte en artefacto cultural”. Marina opina que la teoría de la construcción social “ha sido utilizada hasta el disparate para estudiar la sexualidad” y entre otros ejemplos pone el libro de Katz (1995) que ya hemos mencionado acerca de “la invención de la heterosexualidad” y cuyos hallazgos nos parecen dignos de consideración.

Tendremos que ser cuidadosos, por tanto, para que nuestro estudio no sea conceptuado como un disparate, pero la realidad es que la mayor parte de los datos que aportamos aquí avalan la tesis construccionista. Sin negar que pueda existir una base biológica que condiciona la conducta sexual humana, lo que sí queda claro es que las influencias culturales y las experiencias personales son determinantes en la biografía sexual del individuo. Las ficciones que trasladan nuestros discursos teológicos, legales, médicos, literarios y filmicos entre otros acerca de la actividad homosexual colaboran activamente en la socialización secundaria del varón, en la construcción de la masculinidad en un sentido amplio. La posibilidad de incurrir en relaciones con personas de su mismo sexo es una opción con la que tiene que lidiar cualquier hombre a lo largo de su biografía. Pero el monosexismo y la bifobia son tendencias que han quedado profundamente arraigadas en nuestra mente colectiva como resultado de intervención intensiva a la que ha sido sometida la masculinidad: la sociedad ejerce una vigilancia meticulosa para distinguir a los homosexuales de los heterosexuales y como resultado de esa presión social la mayoría de los varones se ven impelidos a decantarse hacia uno de los dos polos de la escala Kinsey. Esto condiciona radicalmente la forma en que el cine dirigido al gran público representa a los personajes homo o bisexuales y las relaciones entre ellos, así como la función que cumplen en el relato y el destino que se les asigna. Por supuesto, hay distintas tendencias narrativas y las formas de representación han evolucionado con el tiempo, pero a juzgar por las historias que nos hace llegar el cine, la dicotomía excluyente heterosexual/homosexual parece planear omnipresente, condicionando radicalmente la forma en que los varones conciben su propia masculinidad y se relacionan entre sí.

2.3.1 - La desestructuración de las relaciones

La antropología ha documentado muchas sociedades en las que las relaciones entre personas del mismo sexo han tenido y tienen una consideración muy diferente a la que nosotros estamos acostumbrados. Greenberg (1988, p. 25) distingue principalmente tres tipos de relaciones homosexuales culturalmente reguladas: entre personas de distinta edad, las igualitarias y las que tienen lugar entre personas de distinto género. Curiosamente, estos son los tipos de relaciones que se repiten reiteradamente en nuestros relatos cinematográficos, solo que aparecen casi siempre desestructuradas, como si este tipo de vínculos carecieran de valor social, como si no tuvieran sentido ni espacio para desarrollarse, como si estuvieran abocados a desaparecer. Ciertamente también han surgido en las últimas décadas varias líneas narrativas en las que se ofrecen visiones más positivas, pero siguen siendo minoritarias.

En cuanto a las relaciones homosexuales entre personas de ***DISTINTA EDAD***, muchos pueblos las han considerado como una forma de iniciación del niño, adolescente y joven a la vida adulta. El caso de la pederastia griega es tal vez el más conocido; nadie consideraba ridículo ni criticaba al adulto que se acercaba al adolescente con nobles intenciones, tal como decía Platón, y esta era de hecho una práctica que en la cultura antigua cumplía una función relevante en la formación moral y política de los jóvenes, que aprendían del amante adulto las virtudes del ciudadano (Cantarella, 1991, p. 36). Otro ejemplo clásico es el de los Sambia de Nueva Guinea. Entre ellos existía una creencia que hoy puede parecernos extraña, si no aberrante dado que en este caso se trata de relaciones pedófilas: a partir de los siete años los niños debían ser inseminados oralmente por otros varones solteros porque ese semen era considerado el elixir de la vida y un estímulo para su maduración corporal. (Nieto, 2003, p. 133). Podríamos exponer muchos más casos en los que la creencia era que el adulto transmitía mediante las relaciones sexuales con el adolescente sus conocimientos, capacidad para sanar o sabiduría (Greenberg, 1988, p. 26), pero aquí lo que nos interesa remarcar es la intensa problematización que recae en Occidente sobre este tipo de relaciones, que han sido despojadas de todo valor educativo y de su matiz de iniciación en la masculinidad. Eso no puede menos que reflejarse en el séptimo arte de occidente cuando retrata las vivencias íntimas de sus personajes, propios de una época y una cultura determinadas. Piénsese, por poner algunos ejemplos, en la zozobra interna de experimenta Gustave Aschenbach en *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*), de 1971, por sentirse atraído hacia un adolescente; en la repugnancia moral con que contempla el psicólogo de *Return to Innocence* (2001) las relaciones entre Tommy y Chris; en las presiones que sufre Paul en *Say Uncle* (2005) al ser considerado pedófilo por tener talento para interactuar con los niños; o en el malestar del profesor de *Whole New Thing* (2005), ante los avances amorosos de su brillante alumno de trece años.

La relación entre un hombre adulto y otro más joven que ha superado ya la etapa adolescente es también frecuente en el imaginario cinematográfico, y del mismo modo la mayoría de los vínculos de este tipo son considerados problemáticos por varios motivos. Principalmente porque ponen en peligro al matrimonio heteronormativo como ocurre en *Pensionat Oskar* (1995), *Férfiakt* (2006) o *Il compleanno* (2009). Porque son consideradas intrínsecamente negativas y las presiones sociales impiden que se establezcan, como en *La consecuencia* (*Die Konsequenz*), de Wolfgang Petersen (1977) y *Blutsfreundschaft* (2009) entre muchas otras. O porque en ellas media el interés económico como en el caso de *Michael* (1924), el *El hombre herido* (*L'homme blessé*), de 1983, y las abundantes cintas en las que aparecen las figuras del chapero y el carroza; dado que la prostitución fue despojada por el judaísmo y el cristianismo de todas las connotaciones sagradas y religiosas que tuvo en algunas de las culturas de la antigüedad (Greenberg, 1988, pp. 94 y ss), ese tipo de prácticas fueron relegadas a la clandestinidad y a los márgenes de la sociedad.

De las ***RELACIONES IGUALITARIAS***, las más frecuentes son las que tienen lugar en la época de la adolescencia, especialmente en las culturas en las cuales los sexos están segregados. Greenberg (1988, pp. 60 y ss.) pone muchos ejemplos de comunidades en los que los adolescentes antes de casarse disfrutaban de relaciones sexuales con un igual de su mismo sexo hasta que se casan, momento en el cual o bien dejan de practicar la homosexualidad o siguen haciéndolo con personas más jóvenes. Este tipo de vivencias se han considerado tradicionalmente más como una experiencia pasajera que como la revelación de una futura orientación sexual. En nuestro contexto han sido y son también frecuentes estos amores adolescentes, pero dado que son considerados tabú es algo de lo que prácticamente no se habla. En el cine clásico las pocas ocasiones en que se tocaba ese asunto era para acentuar los tintes dramáticos como en el caso de *Las amistades particulares* (*Les amitiés particulières*) de 1964. En el más reciente escasean las películas como *Une Histoire Sans Importance* (1980) y *Krámpack* (2000), que aborden este asunto con naturalidad; además hay una tendencia creciente a considerar que esos contactos íntimos del adolescente son reveladores de una identidad gay permanente, como por ejemplo ocurre en *Beautiful Thing* (1996), algo muy alejado de la realidad pero que causa confusión en muchos chicos que están experimentando con su incipiente sexualidad.

Respecto a las relaciones igualitarias entre adultos, Greenberg (1988, pp. 74 y ss.) indica que han sido tal vez menos frecuentes que entre los adolescentes, solían producirse en ciertas circunstancias en las que hay ausencia de mujeres y normalmente no han sido consideradas como prácticas que excluyeran las relaciones heterosexuales ni el matrimonio. En pueblos como los griegos, los celtas o los babilonios las prácticas homosexuales entre los guerreros eran frecuentes y completamente aceptadas. Boswell (1995, pp. 56 y ss.)



Imagen 31: El artista y su modelo en *Michael* (1924)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

explica refiriéndose a la cultura griega y romana que en este contexto podía establecerse un intenso vínculo afectivo entre los amantes y que estas parejas de héroes eran tenidas en alta estima por su valor. En nuestro contexto cultural sin embargo, por influencia de la moralidad vigente ese tipo de relaciones son consideradas mucho más problemáticas, se piensa que comprometen la virilidad del soldado y se consideran incompatibles con el matrimonio. Esto se refleja en nuestras creaciones cinematográficas, que prácticamente han evitado abordar el asunto de las relaciones igualitarias entre adultos, no solo en el ejército sino en otra institución considerada sagrada como es el clero. El asunto de las relaciones entre soldados se ha tratado más, pero casi siempre con tintes dramáticos o trágicos: piénsese en cintas en las que el protagonista se suicida cuando se descubre su secreto como *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*), de 1962, y *El sargento* (*The Sergeant*), de 1968, o la más reciente *Handsome Harry* (2009) en la que un militar se siente culpable de por vida por haberle pegado una paliza a su amante para ocultar su amor a los ojos del resto de la soldadesca. Sin embargo, son escasas las películas como la israelita *Yossi & Jagger* (2002), en la que dos soldados viven una apasionada historia de amor y la cámara se recrea en esos momentos en que libres de las miradas ajenas se permiten jugar tirándose bolas de nieve, rodar abrazados, expresar el cariño besándose, meterse mano tumbados sobre la nieve, así como charlar y reír con libertad ... y su continuación *Yossi* (2012), en la que un Yossi ya maduro, después de largos años de depresión, logra llenar el vacío que le dejó la pérdida de su amigo Jagger y recuperar la ilusión de vivir cuando inicia una relación con un militar abiertamente gay.

En cuanto a las relaciones entre los miembros del clero, aunque se sabe que están muy extendidas es un asunto considerado tabú y casi totalmente ausente de los relatos cinematográficos; el cine sí ha explorado con frecuencia la pedofilia en el seno de la institución eclesiástica, normalmente para censurarla, pero las relaciones de los sacerdotes entre ellos o con otros varones adultos se ha abordado en contadas ocasiones, y de forma igualmente problematizada. Por ejemplo, en el drama religioso estadounidense *Algo en que creer* (*Mass Appeal*), de Glenn Jordan (1984), dos jóvenes que habían mantenido una relación demasiado íntima sabemos que han sido expulsados del seminario pero ni siquiera los llegamos a ver; también otro seminarista bisexual que había tratado de defenderlos. Aunque los tres se habían comprometido a respetar el celibato, su heterodoxia sexual los hacía indignos para ordenarse en opinión del obispo.

Otro tipo de vínculo que ha quedado seriamente dañado como consecuencia de la intensa persecución a la que fue sometida la sodomía es el que ligaba formalmente a dos hombres que deseaban unir sus vidas. Eskridge (1993) y Boswell (1995) entre otros han documentado detalladamente la existencia de ceremonias privadas y públicas equivalentes al matrimonio que tenían lugar entre personas del mismo sexo, mayoritariamente entre dos hombres, tanto en la cultura grecorromana como en la Europa medieval. Durante los primeros siglos del cristianismo con frecuencia eran los mismos sacerdotes católicos u ortodoxos quienes oficiaban estas ceremonias. En la liturgia se recordaba a los santos Sergio y Baco, pareja de soldados y amantes romanos que murieron martirizados por su fe cristiana; durante siglos servirían como modelo de fraternidad y mutua entrega para las parejas de hombres que se amaban, y hoy se ha convertido en un icono gay que recrean diversos artistas plásticos como el estadounidense de origen mexicano Tony de Carlo.



Imagen 32: Los santos Sergio y Baco con Cristo atrás amparándolos. Icono del siglo VII. Museo de arte oriental y occidental de Kiev.

Fuente : Boswell (1995), portada.

A partir de finales del siglo XII y del XIII, a raíz del Concilio de Letrán, la aceptación del cristianismo ante estas uniones fue siendo reemplazada por una condena de la sodomía cada vez más severa. Es por ello que hasta hace pocas décadas este tipo de parejas se han considerado moralmente inadmisibles. Eso ha tenido su reflejo en el séptimo arte, que con pocas excepciones se ha encargado durante décadas de transmitir una visión problematizada de ellas; piénsese por ejemplo en la relación tan poco gratificante que mantienen los protagonistas de *La escalera* (*Staircase*) (1969) y en el final trágico que con frecuencia se les ha asignado; aparte de algunos antecedentes del cine de entreguerras como *A Girl in Every Port* (1928) o *Their First Mistake* (1932), solo recientemente el cine ha comenzado a presentar discursos que legitiman las uniones entre personas del mismo sexo, paralelamente a los cambios legislativos que están teniendo lugar en los países de occidente para dar cobertura legal a estos vínculos afectivos.

Boswell (1995, p. 55) recuerda otro tipo de relación que fue relativamente frecuente en las culturas clásicas y de las que hoy en día no quedan casi rastros: el concubinato, que permitía al hombre casado disfrutar de un amante masculino. En nuestro cine que el hombre tenga una amante femenina se considera normal y frecuente aunque sea moralmente reprochable, pero que se trate de una persona de su mismo sexo es

inconcebible y suele tener como consecuencia inmediata la ruptura del matrimonio. Excepto en algunas películas que tratan de transmitir un mensaje normalizador acerca de la bisexualidad, el asunto suele abordarse con suma gravedad: los protagonistas de *Coming Out*, de Heiner Carow (1989) y *Leaving Metropolis* (2002) entre otros muchos pierden inmediatamente a sus mujeres.

Las relaciones entre varones de ***DISTINTO GÉNERO*** son las que se dan entre un hombre con identidad de género masculina y otro con identidad de género femenina. El caso más conocido es el de los bardaje de Norteamérica (Greenberg, 1988, p. 40 y ss). A los exploradores y misioneros europeos les sorprendió ver que en muchas tribus indígenas había nativos perfectamente integrados en la sociedad que se vestían como mujeres, se dedicaban a labores femeninas y mantenían relaciones con los hombres. Un caso interesante es el de los zapotecas (Chiñas, 1992), una cultura indígena de tipo matriarcal que sobrevive en el estado mexicano de Oaxaca y que es conocida por la naturalidad con la que aborda los asuntos sexuales. El interesante documental de creación mexicana *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, de Alejandra Islas (2005), nos presenta la vida cotidiana de los zapotecas. Aceptan que dos mujeres o dos hombres formen pareja, toleran la bisexualidad y las muxes, hombres que se sienten mujeres y actúan como ellas, están perfectamente aceptadas como tales, son muy hogareñas y no sienten necesidad alguna de operarse para convertirse en mujeres hiperfemeninas, ya que pueden vivir y prosperar en su entorno social siendo como son. La prostitución es casi inexistente y algo más curioso aún: dado que los zapotecas no consideran tabú las palabras que designan a los órganos sexuales ni a las funciones corporales muchos de los chistes que en occidente nos hacen tanta gracia a ellos les dejan indiferentes (Arroyo, 1998, p. 343). Esto nos revela que muchos de los recursos que usa nuestra comedia cinematográfica para despertar la carcajada del espectador son producto de una época y una sociedad determinadas.

Si los zapotecas tuvieran la opción de crear su propio séptimo arte, la forma en que integrarían a los muxes en sus relatos sería muy diferente a la de nuestro cine, en el que el hombre afeminado suele ser objeto de burlas, el travesti dedicarse a la prostitución o a los espectáculos, y la transexual estar siempre obsesionada por someterse a la operación de cambio de sexo. En nuestro imaginario cinematográfico este tipo de parejas son escasas, y cuando aparecen suelen contemplarse con extrañeza. Eso queda muy bien reflejado en *Desayuno en Plutón* (*Breakfast On Pluto*), de Neil Jordan (2005). La relación entre el joven afeminado Patrick Braden y el colaborador del IRA y varonil cantante Billy Hatchett es inicialmente idílica, pero los integrantes del grupo musical que dirige Billy se sienten molestos ante la situación; además el público rechaza tajantemente el número romántico en el que canta a dúo acompañado de su nuevo novio, que va vestido de india encarnado de la figura del bardache, porque no les gusta esas mariconadas. Al final, aunque le quiera, Billy termina por apartar a Patrick del grupo y lo instala en una caravana en medio del bosque, para que no les acompañe en sus giras y evitarse así problemas con su público y sus compañeros.

Incluso en algunas historias con carácter más normalizador en las que la relación se consolida, el hecho de que el protagonista heterosexual descubra que la mujer a la que ama es transexual suele producirles una fuerte impresión. En *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*), de Neil Jordan (1992) Jimmy, un soldado del ejército republicano irlandés, queda conmocionado cuando, el día que va a hacer el amor por primera vez con Dil, la chica de la que se ha enamorado, se da cuenta de que ella tiene órganos sexuales masculinos; eso le provoca que comience a vomitar y se aleje de ella, aunque al final acabe aceptando la situación. Igual les ocurre a Gianni cuando lo descubre la primera vez que está con Fernanda en *Princesa, la storia di un travestito*, de Henrique Goldman (2001) y a Jack cuando se entera de que la estupenda vecina de la que se ha enamorado fue en su momento un soldado del ejército en *Ruby Blue*, de Jan Dunn (2007).

Pero lo más habitual es que este tipo de vínculos afectivos sean tormentosos. En *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*), de 1975 el neurótico Leon, un transexual cuyo único anhelo era convertirse en mujer arrastra hacia la ruina y la muerte a Sonny, el heterosexual casado que se había enamorado de él. En *M. Butterfly*, de David Cronenberg (1993), basada en hechos reales, el diplomático francés René Gallimard se queda estupefacto al enterarse de que la bella cantante china con la que mantuvo relaciones durante tantos años le había ocultado que era en realidad un espía travestido que había empleado todo tipo de pudorosas artimañas para mantenerle engañado; lo ocurrido le desequilibra hasta tal punto que acaba suicidándose vestido de Madame Butterfly. Hay personajes que se han operado con la ilusión de que convirtiéndose en mujeres



Imagen 33: El público no acepta el amor entre su ídolo musical y el nuevo novio de éste. *Desayuno en Plutón* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2007

podrían mantener a su lado a sus amantes masculinos para más tarde arrepentirse amargamente porque éstos los dejan, como es el caso de Elvira en *Un año con 13 lunas* (*In einem Jahr mit 13 Monden*), de 1978, y del protagonista de *Hedwig and the Angry Inch*, de John Cameron Mitchell (2001). En *Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues (2009) la madura Tonia, toda una estrella de los espectáculos de travestis en Lisboa, tiene como amante a Rosario, un joven delincuente que la maltrata, desprecia y presiona continuamente para que se someta a la operación de cambio de sexo acusándola de que tal como es no es ni una cosa ni otra, ni carne ni pescado, un hombre con tetas, una vieja cobarde; pero Tonia duda, porque aunque el doctor le ha explicado con detalle cómo sería la intervención, someterse a ella va contra sus convicciones religiosas.

Especial interés tienen dos cintas que se inspiran en la mitología clásica para abordar este tema. La coproducción franco canadiense *Tiresia*, de Bertrand Bonello (2003) recrea el mito griego de Tiresias, que fue castigada por los dioses a convertirse primero de hombre a mujer y luego de mujer a hombre: Hera la dejó ciega, y Zeus para compensarla le otorgó el don de la profecía. Tiresia, una transexual brasileña de extrema belleza que se dedica a la prostitución es abordada por un cliente. Éste es un esteta que considera a Tiresia la rosa perfecta y la secuestra para que sólo le pertenezca a él. Pero privada de sus hormonas diarias, ella se va transformando ante sus ojos de nuevo en hombre. Decide entonces cegarla y abandonarla a su suerte en el campo, donde es rescatada por una chica. Tiresia descubre entonces que con su ceguera ha desarrollado el don de la profecía, pero eso es algo que no puede aceptar al sacerdote de la aldea, quien resulta ser el mismo hombre que la había secuestrado y cegado, y el mismo que al final de la historia la atropella para acabar con su vida. En cuanto a *Strella*, del griego Panos H. Koutras (2009), hace una recreación del mito de Edipo. Sale de la cárcel Yorgos después de cumplir una condena de quince años por haber asesinado a un niño al que sorprendió jugando sexualmente con su hijo. Se despide con afecto de su compañero de celda y amante. Se aloja en una pensión. Allí conoce a Strella, una prostituta transexual, quien le explica que aún no está operada. Tiene relaciones con ella, pero Strella resulta ser su propio hijo, que le había seguido al salir de la cárcel para seducirlo y mantener una relación incestuosa con él. El impacto que esto causa en Yorgos provoca una fuerte discusión y hace que padre e hijo estén alejados durante algún tiempo, aunque en última instancia se reconcilian.



Imagen 34: *Tiresia* (2003) recrea el mito clásico
Fuente: U.K: Tartan Video, 2005

2.3.2 - La violencia simbólica

A la hora de indagar en cómo se consigue construir y sostener un modelo de masculinidad monosexista como el que predomina actualmente, fundamentado en la dicotomía heterosexual-homosexual, es pertinente recurrir al concepto de *violencia simbólica* tal como lo emplea Bourdieu. Para el sociólogo francés la violencia simbólica es una de las formas que emplean los poderes dominantes para poder imponer sus puntos de vista y consiste en lanzar repetidamente un conjunto de mensajes que instauran la idea de que el estado de cosas que desean implantar es algo inevitable; para acentuar esta inevitabilidad se recurre con frecuencia a la falaz idea de que si las cosas son así es porque la naturaleza lo determina así. Esto es aplicable en un sentido amplio tanto a las ideologías políticas y económicas como a las morales.

Al igual que las dominaciones de género o de etnia, el imperialismo cultural apela a una violencia simbólica que se sostiene sobre una relación de comunicación destinada a promover la sumisión y la universalización de los particularismos ligados a una experiencia histórica singular, a fin de que ya no sean reconocidos como tales (Bourdieu, 2002, p. 122)

A la hora de instaurar una determinada política económica, justificar las guerras o ejercer cualquier tipo de discriminación por razones de sexo, raza o clase social, se emplea la violencia simbólica para implantar un marco de pensamiento en el que las personas que son sometidas se ven impelidas a emplear los instrumentos de conocimiento que les han sido impuestos por los mismos poderes que los están oprimiendo.

La violencia simbólica impone una coerción que se instituye por medio del reconocimiento extorsionado que el dominado no puede dejar de prestar al dominante al no disponer, para pensarlo y pensarse, más que de instrumentos de conocimiento que tiene en común con él y que no son otra cosa que la forma incorporada de la relación de dominio. (Bourdieu, 1996, p. 11)

La aplicación del concepto de violencia simbólica al objeto de nuestra investigación puede ayudarnos a comprender que los mensajes que problematizan la sexualidad entre hombres afectan a la masculinidad en su conjunto, no a una minoría de hombres. Evidentemente en el seno de la sociedad tiene lugar una lucha de discursos, y en las últimas décadas han surgido distintos puntos de vista que ponen en cuestión la visión hegemónica; profundizaremos en ello cuando estudiemos las modalidades normalizadora, reivindicativa y carnavalesca en cuanto a la intención. Pero la existencia de una ideología que impone la otredad de la experiencia homosexual es incuestionable cuando comprobamos que la mayoría de nuestro cine omite o problematiza esta realidad, y que las películas que tratan de aportar otro punto de vista se ven constreñidas por los discursos dominantes: la comedia de corte carnavalesco puede burlarse de las diferencias de género, de la fragilidad de la masculinidad o de las convenciones sociales, únicamente porque la ideología dominante ha impuesto ese estado de cosas; las películas reivindicativas tratan de cuestionar los prejuicios y las formas en que se discrimina a las minorías sexuales porque esos prejuicios y esa discriminación existen; en las normalizadoras no hay un conflicto aparente, pero habría que reflexionar hasta qué punto lo que se está normalizando es el modelo de "homosexual" que promueven los discursos dominantes.

A lo largo de nuestro estudio veremos cómo con objeto de instaurar la idea de que el "heterosexual" debe excluir de su identidad todo impulso sexual hacia personas del mismo sexo, las creaciones cinematográficas han ejercido reiteradamente la violencia simbólica sobre los varones. ¿Cuáles son las principales formas que ha empleado el cine para colaborar en la imposición de ese modelo de masculinidad?

OMITIR o SILENCIAR la existencia de actividad homosexual entre los hombres como resultado de su potencial bisexualidad innata ha sido y es el procedimiento más habitual que se ha empleado para evitar que ese tipo de prácticas proliferen. Si los únicos modelos de masculinidad que se ofrecen son exclusivamente heterosexuales, los espectadores masculinos no tienen forma de procesar esos impulsos que estarán presentes a lo largo de toda de su biografía. Ni el adolescente curioso, ni el joven ambivalente, ni el hombre que por estar en una situación en la que no hay mujeres se siente tentado por experimentar las relaciones homosexuales, ni el casado deseoso de echarse una cana al aire con otro hombre, ni el que después de una relación traumática con una mujer busca el afecto de una persona del mismo sexo -por poner algunos ejemplos de situaciones reales en las que puede verse cualquier varón-, tienen forma de encontrar respuestas a sus dilemas en un cine que ignora totalmente su situación íntima. Esto fue especialmente cierto en la época en la que por imposición de la censura la aparición de personajes homo y bisexuales estaba vetada, pero es aplicable a gran parte del cine actual, que prefiere ignorar por motivos comerciales esa faceta de la sexualidad masculina. En este sentido es pertinente la distinción que haremos entre la modalidades excluyente y las modalidades oculta, sugerida e indirecta en cuanto a la explicitud: en la excluyente ese es un asunto que ni tan siquiera se menciona aunque nada lo impida; las otras tres empleaban distintos subterfugios para evocar esa realidad en un contexto de prohibición legal.

Llamar a la **DESIDENTIFICACIÓN** es un recurso que se emplea abundantemente para conseguir que el espectador masculino asimile la otredad de la experiencia homosexual. Hay formas más sutiles que otras para lograr que nos desidentifiquemos de determinado personaje. Presentándolo como el malvado opositor del héroe, un individuo risible, una caricatura grotesca o simplemente caracterizándolo con rasgos negativos en un sentido amplio se consigue que nos distanciamos de él. Sirvanos como ejemplo la forma en que se incorpora a un homosexual detestable en *Llamada para un muerto* (*The Deadly Affair*), de Sidney Lumet (1966). El protagonista con el que estamos llamados a identificarnos es Dobbs, un policía que investiga un asesinato y cuyo jefe hace lo posible por impedir que se sepan los motivos del crimen. Su superior, que encarna la experiencia homosexual, aparece caracterizado como un individuo malvado y ridículo que cumple el papel de antagonista. Las pocas veces que aparece en escena está retratado de forma que no es fácil simpatizar con él: le vemos en el escritorio de su despacho afeitándose con una máquina eléctrica y mirándose en el espejo con aire presuntuoso; es algo amanerado y tiene una rosa roja, a veces encima de la mesa, a veces en el ojal de la chaqueta. Sus razonamientos son totalmente absurdos. A sus espaldas le han puesto un mote: "Marlene Dietrich, el general más bonito de la sección". Y Dobbs, el héroe hetero honrado, valiente y casado, tiene que acatar las órdenes de tan despreciable individuo.

Ejercicio de la violencia simbólica en el cine

Omitir o silenciar

Llamar a la desidentificación
(ridiculizar, caricaturizar, negativizar)

Manipular las emociones

Asignar un destino determinado

Gráfico 5: Formas de ejercer la violencia simbólica contra los disidentes sexuales

Fuente: elaboración propia

Esta misma película nos servirá para ilustrar la forma en que el cine puede **MANIPULAR** las **EMOCIONES** del espectador, un recurso muy efectivo al que ha recurrido la ideología dominante para condicionar las reacciones de los varones cuando se evoca la sexualidad entre hombres. Esto se consigue en primer lugar por medio de la caracterización del personaje. En el caso de “Marlene Dietrich” las principales emociones que puede despertarnos son el desprecio por tratarse de un funcionario corrupto, así como el odio, enfado o indignación por obstaculizar los avances del héroe con el que simpatizamos. Sus actitudes ridículas pueden además hacernos reír, pero no con él, sino de él. Se trata de una risa distante, de una burla que marca claramente las distancias entre el espectador y el figurón; es el tipo de risa que trata de suscitar la comedia cuando incorpora mariquitas risibles y personajes estereotipados en menor o mayor grado que representan el papel de bufones. De lo que se trata en suma es de que rechacemos tanto al personaje como a la homosexualidad que representa porque se nos ha inducido a ello manipulando nuestras emociones. Pero ¿cuál podría ser el efecto en un espectador homo o bisexual que se vea representado en semejantes caracteres grotescos y se identifique con ellos? Probablemente sentirá vergüenza de sí mismo y autodesprecio por pertenecer a un grupo de gente portadora de rasgos tan poco deseables.



Imagen 35: Marlene Dietrich, “el general más bonito de la sección”, en *Llamada para un muerto* (1966)

Fuente: DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012

Otra forma de condicionar las reacciones emocionales del espectador es mostrar cómo el protagonista heterosexual con el que nos identificamos se enfrenta a la posibilidad de mantener un encuentro homosexual porque por ejemplo otro hombre se le ha aproximado con esas intenciones. Las emociones primarias que suelen entrar en juego aquí son el miedo y el enfado: miedo a incurrir en unas prácticas sexuales sobre las que recae una severa condena moral, y enfado por ver vulnerados los propios límites. Más adelante veremos buen número de ejemplos del pánico homosexual que puede invadir en estas circunstancias al hombre que se considera a sí mismo heterosexual. En estos casos, lo que se pretende evidentemente es evocar en el espectador la posibilidad de mantener un contacto homosexual para inmediatamente inculcarle que esa es una raya roja que no debe traspasar si quiere preservar su masculinidad intacta. También comprobaremos cuando distinguimos entre erotismo y antierotismo, que el afecto sexual puede ser problematizado evocando de algún modo los sentimientos homoeróticos para inmediatamente asociarlos con emociones negativas como el miedo o el asco; se busca así que el espectador evite en el futuro esa conducta que de forma natural iría ligada a sentimientos positivos como la alegría, la confianza o el amor, propios de la experiencia erótica.

Asignar un **DESTINO DETERMINADO** al personaje que vulnera la normatividad heterosexista es otra forma frecuente de ejercer la violencia simbólica. El cine es un propagador de narrativas, de historias que reflejan con frecuencia los dramas que vive la gente común, pero que al mismo tiempo suscita experiencias vitales en los espectadores, esto es, crea realidades. Mostrando cómo los personajes homo o bisexuales fracasan en sus objetivos, quedan frustrados y solos, sufren indeciblemente, enloquecen, enferman o mueren, al hombre presumiblemente heterosexual se le enseña qué consecuencias indeseables pueden sobrevenirle si explora ese terreno prohibido; por su parte, al que ya se ha decantado hacia la homo o bisexualidad se le transmite la idea de que su desdichada condición no puede menos que traerle infortunios. Los efectos perniciosos de este bombardeo de mensajes negativos para la imagen que tendrán de sí mismos aquellos hombres que se decantan hacia la homosexualidad es bastante evidente, pero no tanto el daño central que hace a la sociabilidad masculina en su conjunto; bajo la influencia de esta violencia simbólica la mayoría de los hombres tienen que mantenerse permanentemente alerta controlando sus actos y la expresión de sus sentimientos por miedo a ser cuestionados en su virilidad. Por lo demás, el destino asignado a determinados personajes no tiene que ser tan terrible; su presencia en el relato puede por ejemplo estar mostrándole al joven espectador cuál es la vida que le espera si disfruta de experiencias homosexuales: tendrá que confesarlo públicamente, se convertirá en gay, vestirá con un determinado estilo de ropa, sus amigos serán como él, frecuentará el ambiente, irá a ver espectáculos de transformistas, su vida sexual será promiscua y así sucesivamente.

Podríamos hacer un paralelismo entre las narraciones que transmite el cine a través de los imaginarios que crea y los guiones de vida de los que nos habla el análisis transaccional. Los malos guiones atrapan a la persona y encaminan la existencia hacia un final trágico. Como señalan James, M. y Jongeward D. (1986, p. 65) citando a Perl:

Un guión psicológico tiene un notable parecido con un argumento teatral. Cada uno consta de un elenco de personajes,

diálogos, actos y escenas, temas y tramas que avanzan hacia un clímax y un final con caída de telón. Un guión psicológico es el continuo programar que hace una persona de su propio drama, el cual dispone lo que ésta va a hacer con su vida y cómo. Es un drama que la persona representa compulsivamente, aunque es posible que no tenga plena conciencia de ello.

En análisis transaccional se considera que el guión de vida que condiciona al individuo puede ser resultado de mandatos más o menos explícitos que se le ha dado al niño durante su socialización primaria (guiones familiares), pero también de prescripciones sociales que ha interiorizado durante la socialización secundaria (guiones culturales y subculturales). Desde luego cada persona puede reaccionar de distintas formas ante los mensajes que le lanzan los artefactos culturales acerca de lo que debe ser, cómo debe vivir y cuál es el destino que le espera. No obstante es bastante evidente que la reiteración de mensajes negativos acerca de la sexualidad entre hombres ha de tener sus efectos en aquellos a los que van dirigidos. Este es un asunto que ha atraído la atención de la crítica *queer*, vivamente interesada en estudiar cómo las representaciones de la homosexualidad que contiene el cine dirigido al público general pueden instigar los prejuicios homófobos en la sociedad, y también en hacer patente cómo dañan la imagen de los gays y lesbianas tienen de sí mismos; estos, frecuentemente de forma inadvertida, acaban interiorizando esos mensajes problematizadores con los que están siendo bombardeados desde distintas instancias sociales y siendo víctimas de una profecía que se cumple a sí misma. Como señalaba Dyer (1978, p. 69) muchos homosexuales aceptan esas ideas como verdaderas, "viéndose así conducidos, por un lado, a la auto-opresión tan característica de la vida homosexual, y por otro, a una conducta conforme con los estereotipos" lo cual desemboca en que tales estereotipos sean asumidos como ciertos por el cuerpo social.

El individuo que está atrapado en un guión parece hallarse privado de la posibilidad de decidir, como si fuera una marioneta a la que un hado arrastrara irremediabilmente hacia determinado estilo de vida o hacia determinado desenlace. A lo largo del estudio tendremos ocasión de analizar gran cantidad de guiones psicológicos en los que los personajes homo o bisexuales parecen estar atrapados, pero a vuelapluma podemos recordar algunos de los más característicos, extraídos de las películas españolas incluidas en la muestra:

- Si te decantas hacia la homosexualidad traerás la desgracia a tu familia y estarás siempre solo. Alfredo en *Diferente* (1962)
- Puedes intentar escapar de tu triste realidad, pero acabarás casándote con tu novia de siempre. Alfredo en *Los días de Cabirio*, de Fernando Merino (1971)
- Esa frivolidad de acostarte tanto con chicos como con chicas merece su castigo. Giovanni en *Aborto criminal* (1973)
- Como eres mariquita no tienes derecho al amor ni a la satisfacción sexual, de modo que el mejor sitio para ti es la prisión. *Haz la loca ... no la guerra* (1976)
- Si eres gay en una ciudad de provincias, tu destino es el aislamiento y la tristeza. Valen en *Los claros motivos del deseo*, de Miguel Picazo (1977)
- Perderás a tu esposa, el reconocimiento social, y acabarás siendo un mariquita viejo que vaga por urinarios y cines en busca de ligues. Roberto en *El diputado* (1978)
- Si eres demasiado cariñoso con los niños serás expulsado de la escuela por pedófilo. El Padre del Bosque en *La boda del señor cura* (1979)
- Solo serás aceptado si haces el ridículo más absoluto. Giovanni en *Madre in Japan* (1985)
- Ocultarás por siempre esas tendencias inaceptables. Aurelio en *Canción triste de...* (1988)
- La homosexualidad te arrastrará a la delincuencia y a la muerte. *Todo por la pasta* (1991)
- Experimentar con tus deseos homosexuales te convertirá en un individuo cobarde, tontorrón y ridículo. Ricardo en *Boca a boca* (1995)
- Ser bisexual y despertar demasiadas pasiones puede ser muy peligroso. *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1996).
- Si te entrometes en la pareja heterosexual tienes que desaparecer. Loïc en *Limpieza en seco* (1997)
- Si te permites tener un amante masculino estando casado, perderás a tu familia, enloquecerás y morirás. Alberto en *Segunda piel* (1999)
- El hetero que se deje llevar por las pasiones homoeróticas caerá en desgracia. Ricardo en *Valentín* (2003)
- Si te sientes mujer y estás en un cuerpo de hombre tienes que dedicarte a la prostitución para poder transformarte en mujer, y solo así serás feliz. Marieta en *20 centímetros* (2005)
- El estilo de vida gay te arrastrará a las drogas y las conductas autodestructivas. Dani en *Mentiras y gordas* (2009)

- Eres marica, no te casarás y tendrás que cuidar a tu madre hasta su muerte. Una vez llegue ese momento, tu vida no tendrá ya ningún valor. Alfredo en *Madre amadísima* (2009)

2.3.3 - Disidentes de la matriz sexista

La sexología, a la par que las ciencias de la salud, reconocen cada vez con más certeza que la forma en que una persona experimenta su sexualidad y sus afectos depende en gran medida de la socialización primaria y secundaria a la que ha sido sometida, así como de las vivencias personales que han ido configurando una forma particular de vivir su sexualidad. La socialización primaria es la que tiene lugar en la infancia: la familia enseña a los niños una serie de normas de comportamiento y les orienta acerca de lo que considera bueno y malo; la socialización secundaria es posterior y en ella intervienen los agentes sociales (educación, religión, instituciones sociales, medios de comunicación). En nuestros parámetros culturales la persona que es socializada de acuerdo a los valores dominantes interioriza lo que Judith Butler denomina una *matriz heterosexual*, que ella define como:

la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos.(...), un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual supone que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa macho, femenino expresa hembra) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (Butler, 1999, p. 32)

Desde que nacemos y se determina cuál es nuestro sexo biológico se nos socializa para que nos convirtamos en lo que nuestro entorno familiar y social entiende debe ser un hombre o una mujer ideales o “como Dios manda”. Se nos enseña cómo hemos de comportarnos, sentir y actuar de acuerdo al sexo que se nos asignó al nacer; eso tiene innumerables implicaciones, desde cómo tenemos que vestir, mover el cuerpo, y mostrarnos en público hasta qué fantasías y deseos podemos albergar, de qué actividades sexuales nos está permitido disfrutar y cómo nos relacionamos con las personas de distinto y del mismo sexo. Pero la sexualidad humana entendida en un sentido amplio se despliega en varios planos que se superponen y no son necesariamente coincidentes en todos los hombres y todas las mujeres. Cada persona tiene su propia dotación biológica y ha sido socializada de acuerdo a ciertos valores y creencias, pero además cuenta con su propia biografía sexual, lo cual le da un modo particular de vivir los afectos y la sexualidad. La realidad es que entre los humanos reina la diversidad; sin embargo, la presión social tiende a neutralizar estas posibilidades de variación propias de la naturaleza humana mediante la imposición de esa matriz o molde que busca troquelarnos de acuerdo a los modelos normativos de hombre y de mujer; que el deseo debe ir dirigido hacia personas de distinto sexo es una más de las prescripciones que impone la matriz.

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» y «mujer». La matriz cultural -mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género- exige que algunos tipos de «identidades» no puedan «existir»: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género. (Butler, 1999, p. 72)

Pero hay algo que es necesario tener en cuenta. No es solo la orientación del deseo heterodoxa por ser homosexual o bisexual la que tiene difícil cabida en ese universo polarizado en dos sexos. También son contemplados con extrañeza: aquellos cuyo objeto del deseo es heterodoxo (parafilicos); los que desarrollan sentimientos de apego o se enamoran de personas de su mismo sexo, con o sin componentes eróticos, aunque no lleven a cabo ninguna actividad sexual (homoafectivos); quienes han experimentado alguna divergencia en el proceso de diferenciación sexual en los niveles genético, gonadal, hormonal y/o cerebral (intersexuales o hermafroditas); aquellos cuya constitución física difiere de la que nuestra cultura prescribe como la del hombre y mujer ideales (hombres afeminados o blandos, mujeres hombrunas); las personas cuya identidad de género difiere en algún aspecto a la de su sexo biológico (travestis, transexuales). Todas estas figuras que no se ajustan a los modelos de masculinidad y femineidad dominantes son disidentes de la matriz sexista, y podrían quedar englobados en el término *transgénero* porque su identidad no se conforma a las normas convencionales del género masculino o femenino. En realidad, dado que esos modelos de hombre y mujer son una construcción cultural que tiene como objetivo señalarnos cual es el ideal al que tenemos que ajustarnos de acuerdo a nuestro sexo biológico, y esos ideales son en gran medida inalcanzables, todos somos en alguna medida disidentes de la matriz sexista.

La matriz sexista	Disidencias transgénero
Diferenciación sexual	Intersexuales o hermafroditas
▼	
Constitución física	Hombres afeminados, mujeres hombrunas
▼	
Identidad sexual y de género	Travestis, transexuales
▼	
La orientación del deseo	Homosexuales y bisexuales
▼	
El objeto del deseo	Parafílicos (pedófilos, fetichistas...)
▼	
Enamoramiento y apego	Homoafectivos

Gráfico 6: La matriz sexista y sus disidencias transgénero

Fuente: elaboración propia

Hemos considerado más adecuado denominar *matriz sexista* a lo que Butler llama *matriz heterosexual* porque la orientación del deseo no es la única disidencia y porque no tiene por qué ir ligada o superponerse a las otras. Por ejemplo, una mujer hombruna no tiene por qué tener una mente masculina ni ser lesbiana, un pedófilo puede ser homo, bi o heterosexual, un varón que se traviste no tiene por qué sentirse mujer ni ser homosexual, y uno que desarrolla un apego especial o se enamora de otros hombres no necesariamente tiene por qué dejar de sentirse atraído sexualmente hacia las mujeres. Todas estas figuras *raras* o *anormales* en tanto en cuando no se ajustan a la norma sexista se acercan más al concepto de *queer*, proveniente de la crítica anglosajona. Como bien lo explica por ejemplo Bensford (1997, p. 5), *queer* sería aplicable a una amplia gama de personas que tienen el común el hecho de que no asumen para sí la heterosexualidad normativa y/o los roles de género tradicionales. Algunos de los términos que empleamos en castellano para designar a estos disidentes son: raritos, mariquitas, afeminados, camioneras, gais, lesbianas, bisexuales, entendidos, pederastas, transexuales, travestis, drag queens, chaperos, chulos, putas, puteros, carrozas, viejos verdes, blandos, ninfómanas/os, adictos al sexo ... Además están todos aquellos aficionados a las parafilias, es decir, a las muy diversas formas no coitales de obtener placer; la lista es muy larga, pero actualmente la psiquiatría solo considera como enfermedades mentales el fetichismo, el exhibicionismo, el masoquismo, el sadismo sexual y la pedofilia.

Tanto en el cine clásico como en el moderno, cuando va dirigido al gran público, lo más frecuente es que el héroe y la heroína se ajusten sin demasiadas fisuras a esta matriz sexista. Pueden ser más o menos atractivos, sus motivaciones muy diferentes y tal vez cuenten con peculiaridades que los caracterizan, pero suelen tener en común que su apariencia masculina o femenina está muy acentuada, cumplen unos roles sociales considerados adecuados a su sexo y son exclusivamente heterosexuales. La diferencia entre hombre y mujer suele intensificarse en este tipo de filmes, que están concebidos para que el espectador se identifique con el protagonista de su mismo sexo, a quien tal vez pueda tomar como modelo de conducta a imitar en la conformación de su propia masculinidad o de su propia feminidad. En ellos o bien se excluye el asunto de la sexualidad entre hombres o bien se incluye de forma irrelevante o poco favorable.

Nótese además que al igual que el séptimo arte ha tendido a proyectar una imagen del héroe hetero que se ajusta rígidamente a la matriz heterosexual -el protagonista masculino ha de tener apariencia varonil, sentirse hombre y vestir como tal, realizar funciones sociales masculinas, adoptar un rol activo en el sexo y sentirse atraído únicamente hacia las mujeres-, también ha tenido la propensión a representar a los varones homosexuales como personas que se ajustan de forma igualmente rígida a la matriz sexista, pero justamente al revés, configurando el estereotipo de mariquita; según este imaginario que ya está un poco de capa caída pero que sigue empleándose con frecuencia, un homosexual sería un hombre poco masculino, que se siente mujer y viste como tal, que realiza labores femeninas, que adopta en el sexo un rol pasivo y se siente atraído exclusivamente por personas de su mismo sexo. Es por eso que con cierta frecuencia en la comedia cinematográfica se ha confundido la homosexualidad con el afeminamiento y el travestismo. Por ejemplo, en la chusca comedia argentina *Atracción peculiar*, de Enrique Carreras (1988) se usan indistintamente las

palabras *travesti*, *marica* y *gay* para referirse a los personajes homosexuales, dando a entender que los homosexuales son perfectamente distinguibles de los hetero por sus gestos, voz y forma de vestir femeninas.

Pero ese afeminamiento con el que se transmite rápidamente cuál es la orientación sexual del personaje, lejos de pertenecer a la naturaleza del individuo homosexual es producto de una imitación meramente teatral. Por ejemplo, esa voz aflautada que suena tan falsa es resultado de contraer los músculos de la laringe para conseguir que el sonido resultante sea más agudo; por razones hormonales el hombre suele tener la laringe más larga que la mujer y por eso su voz suele ser más grave, aunque dada la diversidad que reina en la naturaleza humana hay hombres con voz más aguda que la media y mujeres con una voz más grave que la mayoría sin que eso tenga nada que ver, por cierto, con su orientación sexual. Lo mismo podemos decir de las gesticulaciones y movimientos corporales. En algunos círculos de gais constituyen una forma de reforzar los vínculos del grupo, y no es extraño comprobar cómo a un miembro recién incorporado se le pega la pluma. Lo habitual es que fuera de ese entorno el individuo deje conscientemente de emplear esas poses y ese lenguaje para evitarse dificultades.

Ahora bien, es cierto que algunos hombres tienen tan incorporado el afeminamiento en su propia identidad personal que pueden llegar a pensar que es algo innato en ellos; sienten que realmente su naturaleza es así, igual que los demás sienten que su femineidad y su masculinidad es parte de su biología. Conviene aquí recordar las reflexiones de Judith Butler, para quien esas diferencias aparentemente tan naturales entre hombres y mujeres son en gran medida diferencias de género, es decir, culturales.

El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos. El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. Este planteamiento aleja la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como temporalidad social constituida. Butler (1998, p. 297)

Si la forma característica que tenemos de gesticular y de movernos como hombres o como mujeres es en gran medida algo que hemos aprendido en nuestro entorno cultural, aunque sintamos visceralmente que constituye parte de nuestra identidad, lo mismo es aplicable al hombre que percibe su afeminamiento como parte de sí mismo; puede o no sentirse mujer, pero lo que parece cierto es que en la conformación de su identidad ha preferido emular el estilo propio del género femenino. Eso es lo que parece ocurrirle a uno de los personajes de *Los chicos de la banda* (*The Boys in the Band*), de William Friedkin (1970), en la que un grupo de homo y bisexuales muy variopintos se reúnen en la fiesta de cumpleaños de uno de ellos. Se trata de Emory, que en muchos aspectos se ajusta al estereotipo de mariquita: es un anticuario extremadamente amanerado al que vemos paseando por las calles de Nueva York con su perrito de lanas. Al contrario que el resto de sus amigos le resulta imposible disimular su ostentosa pluma, ya que esos gestos y movimientos parecen pertenecer a su ser más íntimo. Durante la fiesta el grupo de amigos hablan de distintos temas, entre otros cuándo descubrieron su homosexualidad. Emory asegura que él ya lo sabía antes de cumplir los cuatro añitos, lo cual nos indica lo arraigada que está su identidad de género en él, y explica también por qué siente esa tendencia a emular las conductas femeninas como parte de su yo.

Entre los disidentes de la matriz sexista hay toda una galería de personajes heterodoxos que son susceptibles de ser llevados al cine; buen número de relatos cinematográficos consiguen obtener sus efectos



Imagen 36: El mariquita estereotipado se ajusta rígidamente a la matriz sexista, pero al revés. *Atracción peculiar* (1988)

Fuente: DVD. Buenos Aires: Aries, 2008



Imagen 37: La identidad de género de Emory se formó antes de los cuatro años, en *Los chicos de la banda* (1970)

Fuente: DVD. CA: Paramount, 2008

cómicos o dramáticos, sorprender o captar la atención del espectador, presentándonos a personajes que transgreden de una u otra forma la normatividad de género. Las presiones que sufren los personajes por no ajustarse en uno o varios aspectos al patrón de hombre o mujer socialmente admitido dan lugar a infinidad de argumentos en los relatos cinematográficos; ese mismo hecho confirma la vigencia de la matriz sexista. Por poner algunos ejemplos de filmes que estudiamos en otros lugares de nuestro estudio, si fuera habitual ver a los hombres besándose en la boca, mucho menor sería el repelús que nos produciría contemplar a dos chinos dándose un beso en *Las aventuras de Marco Polo (The Adventures of Marco Polo)*, de 1938; si no existieran roles distintos para el hombre y la mujer, el matrimonio de *La culpa del otro (1942)* dejaría de ser transgresor; si fuera de lo más normal ver a dos hombres bailando en las fiestas públicas, no nos causaría tanto estupor ver a Howard y Hal danzando agarrados en *Picnic (1955)*; si la homosexualidad no fuera tabú en el ejército *El sargento (The Sergeant)*, de 1968, carecería de su carga dramática; si realmente ser homosexual excluyera la posibilidad de sentirse atraído hacia personas de distinto sexo, Renato ni tendría un hijo ni estaría a punto de volver a dejarse seducir por la madre de éste en *Vicios pequeños (La cage aux folles)*, de 1978; si las identidades basadas en la orientación sexual fueran realmente inmutables, personajes como el Antoine de *Traje de etiqueta (Tenue de soirée)*, de 1986, no experimentaría una evolución en sus gustos sexuales; si ser bailarín no fuera considerado cosa de maricones, *Billy Elliot (quiero bailar)*, del 2000, no tendría gran interés; si no se asociara estrechamente el travestismo con la homosexualidad, no nos resultaría tan chocante descubrir que la transformista Lola se siente mujer pero es heterosexual en *Pisando fuerte (Kinky Boots)*, del 2005.

Este tipo de historias son las que a nosotros nos interesa estudiar, porque revelan los efectos que ejerce la matriz heterosexual en personas de carne y hueso que no se ajustan al ideal de masculinidad predominante por diferir en algún o algunos puntos de la normatividad de género: son intersexuales, su apariencia es blanda o ligeramente femenina, se consideran o la sociedad los considera homo o bisexuales, desean cumplir roles sociales considerados femeninos, se sienten mejor como mujeres, fantasean con tener experiencias homosexuales aunque se refrenen, se sienten atraídos y/o se enamoran de personas de su mismo sexo... Además nos ayudan a comprender cómo los discursos cinematográficos pueden, o bien alimentar ese discurso hegemónico creado para legitimar exclusivamente la polaridad de los sexos y la sexualidad reproductiva, o bien aportar al espectador nuevas formas de entender la diversidad afectiva y sexual, sacar a la luz aspectos de las relaciones entre hombres normalmente ocultos a los ojos de la sociedad, así como sugerir formas más creativas de desenvolverse en los retos que suponen las relaciones afectivas y sexuales. Realmente una de las tareas más fructíferas que ha realizado el cine durante las últimas décadas ha sido cuestionar esta omnipresente matriz sexista desde distintos puntos de vista.

2.3.4 - La masculinidad en el armario

Nuestro imaginario, tal como queda reflejado de forma recurrente en las creaciones cinematográficas, está lleno de personajes que han salido del armario o que siguen dentro; de ocultones y de gais perfectamente identificables; de homosexuales que se hacen pasar por heterosexuales y de heterosexuales que se fingen gais; de los que proclaman su homosexualidad, los que hablan de ello depende de con quién, los que guardan el asunto en absoluto secreto e incluso los que ni tan siquiera se han llegado a hacer conscientes de unos impulsos homosexuales que siempre permanecen agazapados ahí, amenazando con salir a la luz. Las películas también están repletas de todo tipo de dramas y tragedias que tienen como evento desencadenante el hecho de que un hombre haya salido o lo hayan sacado del armario: despidos, chantajes, asesinatos, suicidios, padres lloriqueando por tener un hijo rarito, esposas indignadas y arrepentidas de haber estado casadas con un "homosexual", familias destrozadas, ruptura de amistades, soledades y tristezas, confesiones compungidas ante el sacerdote o ante el psiquiatra, aislamientos en campos de concentración o en guetos urbanos, y un largo etcétera.

"Armario" es un anglicismo semántico, una traducción del inglés "closet", que únicamente adquiere sentido cuando se emplea en expresiones como "being in the closet" (estar dentro del armario) y "Coming out of the closet" (salir del armario). Hay varios binarismos que configuran el concepto de armario: dentro o fuera, lo secreto o lo conocido, callar o hablar, lo privado o lo público, incluso lo consciente y lo inconsciente. Todos estos pares están condicionados por la intensa vigilancia a la que está sometida la conducta homosexual masculina en nuestro contexto cultural, asunto en el que ya hemos indagado.

Tal como explica Llamas (1999, p. 46) estar dentro o fuera del armario no es una opción para gais y lesbianas -nosotros añadiríamos a los hetero también, ya que nunca llegan a salir de él-, sino una imposición social:

El hecho de que toda lesbiana o todo gay casi sin excepción haya pasado una temporadita viviendo en su interior obliga a considerar el armario como una verdadera institución opresora promovida, controlada e instigada por la propia

sociedad (...). No es, por tanto, una casualidad en la vida del homosexual. Más bien parece un trago amargo ineludible el tener que entrar en el armario -a menudo siendo empujados dentro sin saber bien cómo ni por qué- para luego tener que salir de él. (...). Lo que hemos llamado "el armario" responde a una estrategia de exclusión y reclusión impuesta desde fuera, que no nos la hemos inventado nosotros porque en absoluto nos divierte, como es de suponer.

Si la sexualidad entre hombres fuera una actividad sin una marca especial, practicarla tendría una consideración neutra no problematizada como la que puede tener cualquier gusto o afición. Sería absurdo decir que un ajedrecista está dentro del armario porque aún no ha revelado públicamente y con angustia esa pasión que siente por el ajedrez. No hay todo un conjunto de especialistas en distintas disciplinas dedicados a averiguar los motivos de que tal afición exista entre los seres humanos con objeto de erradicarla, ni una cuidadosa vigilancia desde la infancia hasta la vejez en búsqueda de indicios reveladores de que el individuo pueda tener tendencia a entregarse al tipo de placeres antinaturales que ofrece compartir una partida de ajedrez. No hay sesudas discusiones académicas acerca de si uno nace ajedrecista o se hace, si eso es algo que está en sus genes, es producto de la educación o resultado de las malas experiencias de infantes y adolescentes con aviesos ajedrecistas adultos que se dedican a propagar tal afición. Uno puede jugar de vez en cuando al ajedrez sin que eso marque definitivamente su biografía pasada y futura. Si a alguien le empieza a gustar no comienza a rastrear en su infancia en busca de señales reveladores de su actual afición. Suena raro decir de alguien que no ha desarrollado aún el gusto por el ajedrez que es un ajedrecista reprimido, o que los criminales y asesinos tienen latente la afición al ajedrez y esa es la causa de sus inclinaciones antisociales. Los padres no se sienten culpables si un hijo les sale así. La palabra ajedrecista no está cargada de connotaciones negativas, y dado que no se usa como insulto no ha dado lugar a multitud de sinónimos eufemísticos, de forma que entregarse a esas actividades no es origen de ninguna zozobra interna en los ajedrecistas, ni algo de lo que tengan que avergonzarse o hacer a escondidas. Será un asunto que sus amigos y familiares sabrán sin darle mayor importancia, y cuando entre en un trabajo nuevo podrá comentárselo a quien quiera porque es un asunto poco relevante. Imaginemos un empleado recién incorporado a una empresa que le comenta a sus compañeros que le encanta el ajedrez, y lo diferente que serían las reacciones si lo que dijera fuera que le encantan los hombres. En ambos casos está simplemente ofreciendo información sobre sus gustos personales, pero únicamente en el segundo caso estaría saliendo del armario, es decir, manifestando públicamente su homo o bisexualidad y asumiendo las consecuencias, normalmente no demasiado agradables, de haberlo hecho. Los aficionados al ajedrez no tienen que emigrar en masa a las grandes ciudades e integrarse en guetos para vivir con cierta libertad su rara tendencia.

Algo que hay que tener muy en cuenta es que el concepto de armario es aplicable exclusivamente a la sexualidad entre personas del mismo sexo. Hay otras prácticas sexuales que tal vez no estén muy bien vistas, pero que no se consideran reveladoras de una identidad esencialmente diferente en quienes las disfrutan. Piénsese por ejemplo en los hombres a los que les gusta acudir a los servicios de las prostitutas. Hay nombres específicos para designarlos, como "putero" o "putaño", pero no se considera que pertenezcan a una especie diferente por entregarse a ese tipo de placeres. Pueden ser objeto de la censura moral o de persecución legal en su caso, pero esas actividades sexuales se consideran faltas o pecados parecidos a los que en su momento tenían las prácticas no procreativas que estaban englobadas dentro del término "sodomía", que ya hemos analizado. Al no haber sido sometido a un proceso de problematización tan intensivo como la sexualidad entre hombres, el hecho de ser putero tiene implicaciones muy diferentes al de ser homosexual. Es también un asunto que se guarda en secreto, pero el aficionado a las prostitutas no experimenta una crisis de identidad personal cuando comienza a sentirse atraído por esas actividades; no tiene la sensación de estar descubriendo una verdad íntima de sí mismo que le vaya a convertir en una especie diferente, como ocurre con el hombre que está asimilando que se siente atraído por las personas de su propio sexo. Esa toma de conciencia de sí mismo es característica del proceso de salida del armario que experimenta el hombre al darse cuenta de que su inclinación es tan imperiosa que le va a impedir llevar un estilo de vida exclusivamente heterosexual; es un proceso suele ir acompañada de una serie de emociones dolorosas y supone por tanto una dura prueba personal.

Que un hombre se diga a sí mismo, "soy gay" o "soy homosexual", que se lo comunique a otra persona o que sea etiquetado como tal por la gente de su entorno tiene unos efectos que suelen ir mucho más allá de la mera enunciación de un hecho. Por eso desde la filosofía del lenguaje se ha considerado que salir del armario es un acto de habla realizativo (Kosofsky, 1990, p. 3). Podemos ahondar en este asunto acudiendo a las teorías de John Langshaw Austin y John Searle, de los cuales Jürgen Habermas hizo una buena revisión (Austin, 1982; Searle, 2001; Habermas, 1998, pp. 407 y ss).

Según la teoría de Searle revisada por Habermas (1998, p. 415 y ss.) cuando un hablante emite un enunciado puede tener tres actitudes o intenciones básicas:

- Exponer un estado objetivo de los hechos (actos de habla constatativos). Se constata un estado de las cosas. La validez o no de un enunciado como "está lloviendo" depende de que lo que se está diciendo sea

ajustado a los hechos.

- Exponer un estado personal subjetivo (actos de habla expresivos). Si alguien dice "me siento fatal", la validez de esa afirmación depende de que esté siendo sincero respecto a su mundo subjetivo.
- Establecer un nuevo orden de acuerdo con las normas socialmente compartidas (actos de habla regulativos). Habermas incluye aquí actos como comprometerse a algo, pedir disculpas, declarar la guerra o confesarse culpable de algo, y los ligados a instituciones como casar, bautizar, o despedir de un empleo.

Además de estas tres actitudes básicas Habermas (1998, p. 422) introduce una cuarta, la actitud realizativa "para dar cuenta del hecho de que con cada acto de habla los participantes en la comunicación se refieren simultáneamente a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo"

- Realizar un acto vinculante (actos de habla realizativos o performativos). Se trata de enunciados que al ser pronunciados, además de transmitir una información sobre el mundo objetivo o subjetivo, realizan cierta acción que vincula al hablante, al oyente o a ambos.

Habermas considera adecuado añadir esta cuarta actitud que puede tener el hablante al emitir un enunciado, porque

la clasificación de los actos de habla en constatativos, regulativos y expresivos significa que al hablante se le atribuye en cada caso una actitud básica dominante. Al admitir una actitud realizativa estamos teniendo en cuenta la circunstancia de que los procesos complejos de entendimiento sólo pueden tener buen suceso si todo hablante, a partir de una determinada actitud (sea ésta objetivante, de conformidad con las normas, o expresiva), puede efectuar un tránsito regulado, es decir, racionalmente controlado, a otra de esas actitudes.

El ejemplo que pone este autor es la de una declaración de amor. Si Pedro le dice a Gloria que la ama, está llevando a cabo un acto realizativo a través de un acto expresivo de sus sentimientos hacia Gloria; pero en el caso de que la declaración de amor sea sincera, eso implicaría que el acto de habla constatativo "Pedro ama a Gloria" también sería verdadero. Hay por tanto en este caso un vínculo o transición lógica entre el acto expresivo y el constatativo.

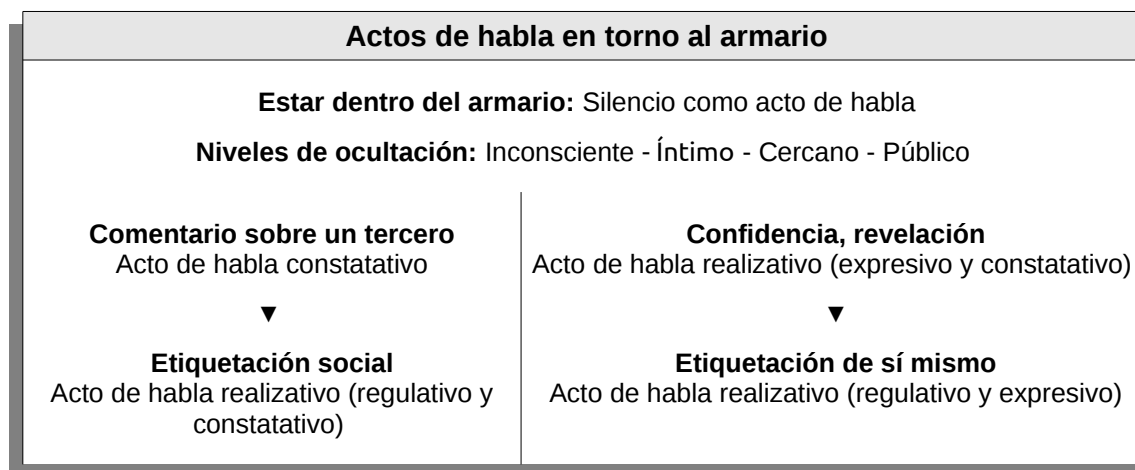


Gráfico 7: Actos de habla que caracterizan el proceso de salida del armario

Fuente: elaboración propia

Pero vamos a aplicar sin más demora estos conceptos al asunto que nos ocupa: el de los actos habla que caracterizan el proceso de salida del armario. Solo hacer dos salvedades. En primer lugar aceptaremos que el silencio, el estar dentro del armario, como un acto de habla en sí mismo tal como sugería Kosofsky (1990, p. 68) ya que ese secretismo, que suele constituir una defensa que adoptan los varones cuando el entorno es hostil a la sexualidad entre hombres, es un aspecto esencial para comprender la dinámica del armario. En segundo lugar consideramos el "acto de habla" en un sentido amplio como algo que se hace no necesariamente con las palabras emitidas verbalmente, sino también con gestos, señales o actitudes perceptibles y que transmiten una información sobre la persona que emite tales señales o que manifiesta tales actitudes. Sería más propio por tanto calificarlos de "actos comunicativos". Esta consideración es esencial para nuestro estudio, ya que el cine emplea el lenguaje audiovisual para transmitir la información; las más de las veces, el relato cinematográfico recurre al empleo de marcas visuales o a la representación de actos

concretos con objeto de hacer llegar al espectador la idea de que uno u otro personaje pueda ser homo o bisexual, sin necesidad de poner esas ideas en palabras; con frecuencia es el espectador el que pone las palabras en su mente. Por ejemplo, si en el balcón de una casa aparece ondeando una bandera con el arco iris, el mensaje sería equivalente a la expresión verbal "somos gays", o "aquí viven gays". Se produce por tanto un acto de habla realizativo (regulativo y expresivo) de etiquetarse a sí mismo. Igualmente, los paseantes que vean la bandera y comprendan el mensaje llegarán a la conclusión de que allí viven gays (sean cuales sean las palabras exactas que utilice en su diálogo interno) por lo cual estarán realizando el acto de habla realizativo (regulativo y constativo), de etiquetar socialmente a los habitantes de la casa.

Superficialmente, estar dentro del armario significaría mantener en secreto las propias tendencias homosexuales, y salir del armario hacerlas públicas. Pero ocurre que el de armario es un concepto complejo, con distintas implicaciones. En primer lugar, no todo se reduce a estar fuera o dentro del armario, sino que hay distintos niveles de armario, es decir, distintos grados de ocultación o de secretismo: esos impulsos pueden estar relegados al inconsciente, ser algo de lo que el individuo es consciente pero que se guarda para sí mismo (plano íntimo), haberlo compartido con algunas personas de su entorno más próximo (plano cercano), o estar abiertamente fuera del armario en la mayoría de los ámbitos sociales en los que se mueve (plano público). Sin embargo, nunca se sale del armario del todo, ya que aún cuando el individuo no sienta necesidad alguna de esconder esa faceta de su vida sexual, se ve en la tesitura de silenciar o manifestar sus preferencias sexuales cada vez que se adentra en un ámbito social nuevo (otro trabajo, otro grupo de amigos, otros vecinos...), y de afrontar en cada caso las consecuencias de salir del armario.

Puede ocurrir que un hombre nunca llegue a hacerse consciente de sus impulsos homosexuales ni mantenga ningún contacto con personas de su mismo sexo; además, en el caso de que eso haya ocurrido no necesariamente tiene que constituir un evento importante en la biografía del individuo que le haga dudar de su preferencias heterosexuales. Pero siempre existe la posibilidad de que un hombre descubra esa faceta de su sexualidad. Giddens (2006, p. 23) reflexiona sobre el caso de un hombre que a los sesenta y cinco años, después de quedarse viudo y haber disfrutado de un matrimonio feliz durante cuarenta y cinco años, se enamoró de otro hombre e inició una relación con él. Eso era algo nuevo para él, ya que según comentaba nunca se había sentido atraído hacia los hombres ni había tenido fantasías homosexuales. El mayor problema que tenía era cómo iba a explicarle lo ocurrido a sus hijos. Este hombre como vemos experimentó un proceso de salida del armario en el que pasó de no ser ni tan siquiera consciente de sus tendencias homosexuales a hacerse consciente de ellas y a tener que enfrentar el problema de revelarlo públicamente con las consecuencias que pudiera tener para su posición social el hecho de ser etiquetado como "homosexual" o "gay". Quienes por su ejercicio profesional, en el caso del autor de esta tesis el de terapeuta sexual y de pareja, ha tenido la oportunidad de conocer la biografía íntima de muchas personas, puede constatar que la necesidad de negar, encauzar o admitir los impulsos sexuales hacia personas de su mismo sexo es un asunto que afecta a la mayoría de los varones de una u otra forma.

En realidad, el armario es una construcción social que condiciona permanentemente la masculinidad de los varones en su conjunto. Todos los hombres que no hayan tomado conciencia de sus impulsos homosexuales o que siendo conscientes de ellos los mantengan en secreto, hayan o no llegado a mantener relaciones homosexuales, estarían dentro del armario. El pánico homosexual que invade a muchos hombres que se conceptúan a sí mismos como heterosexuales es uno de los indicios de que en el proceso de socialización el varón tiene que negar sus impulsos homosexuales y relegarlos en su inconsciente con objeto de preservar su heterosexualidad, concebida en nuestros parámetros culturales como algo que excluye de forma tajante la inclinación hacia las personas de su mismo sexo. Por ello la mera sospecha de que un hombre sea homosexual suele ser suficiente para que sea excluido de muchos grupos de socialización masculina. La reacción puede variar entre la indiferencia, la burla, el desprecio o la huida, hasta un ataque de pánico homosexual, reacción que Luis Rojas Marcos define así:

En psiquiatría, el término pánico homosexual se aplica a una perturbación grave pero transitoria del equilibrio mental de los adultos, caracterizada por pavor, sin motivo real, a ser acosado y dominado por alguien del mismo sexo. La lista de síntomas incluye ansiedad, agitación, alucinaciones, fantasías persecutorias y comportamientos violentos. Este estado de terror a la homosexualidad tiende a afligir a personas de carácter suspicaz, que se sienten inseguras de su identidad sexual y han eludido a lo largo de su vida situaciones de intimidad física. (Rojas Marcos, 2003)

Difícilmente podría entenderse que un hombre que se considera a sí mismo heterosexual se vea invadido por el pavor al verse expuesto a la posibilidad de una experiencia homosexual si esos deseos no hubieran quedado relegados al inconsciente. Hay uno de los episodios de la serie de dibujos animados *Los Simpson*, *La fobia de Homero* (*Homer's Phobia*), de 1997, que describe en tono burlón la ansiedad y el miedo que puede experimentar un hetero al descubrir que otro hombre con el que ha hecho amistad es homosexual. Homero ha ido acompañado de su mujer y sus dos hijos a una tienda de objetos curiosos y antiguos. Allí conocen al dueño de la tienda, John, y le invitan a visitar su casa para que compruebe si entre todos los

trastos que guardan puede haber algo de valor. Homero hace buenas migas con John, ya que le parece un tipo divertido, y llega a ponerse a bailar con él, a darle un culotazo y a reírse a carcajadas. Pero cuando se entera de que es soltero y gay, le entra un grandísimo malestar por haber hecho amistad con él. Le molesta muchísimo además que no se le note nada; a los hetero prejuiciosos les tranquiliza que al gay sea fácilmente reconocible, porque si lo vieran como a un igual podrían llegar a identificarse con él y eso les haría dudar de su propia masculinidad:

A mi me gusta la cerveza fría, la televisión alta y que los homosexuales sean muy mariquitas

Por su parte, la mujer y los hijos de Homero no sienten ningún rechazo hacia John, sino que por el contrario disfrutan de su compañía. Pero a Homero le entra el temor de que John pueda estar ejerciendo alguna influencia perniciosa sobre su hijo Bart e intenta estimular la masculinidad del chico, que por lo demás no manifiesta ninguna inseguridad sexual. Finalmente, John solo consigue que Homero le respete salvándole la vida cuando estaba siendo atacado por unos renos. Es destacable la función pedagógica de este episodio, ya que saca a la luz mediante la parodia las defensas del yo más típicas de los varones heterosexuales que están sintiendo el pánico homosexual y mostrándoles lo irracional que pueden ser esas actitudes.

La forma más simple de salir del armario es romper el silencio mediante los actos constatativos y expresivos. Cuando se hace algún comentario acerca de las actividades homosexuales de un tercero puede que la intención sea transmitir una información neutra, sin la expectativa de que ello suponga que la posición social o la consideración en que se tenga a esa persona deba cambiar. Igualmente, si alguien revela a otras personas algo sobre su homosexualidad, sea verbalmente o a través de sus actitudes, puede hacerlo con la mera intención de transmitir esa información personal, sin esperar que eso modifique el lugar que va a ocupar en su entorno social ni temer un cambio de actitud en aquellos a quienes está haciendo esa revelación. Este tipo de comentarios, confidencias o revelaciones neutras son muy escasas en nuestra cinematografía; de forma excepcional aparecen en algunas cintas que abordan este asunto desde una óptica normalizadora. Un ejemplo podría ser *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet (2005), en la que dos hombres casados que trabajan en una plataforma petrolífera disfrutan de una relación amorosa y sexual sin sentir la necesidad de ocultarla ni a sus compañeros de trabajo ni al espectador; no se sienten obligados a dar explicaciones, nadie los juzga por ello y el hecho de que se sepa que tienen una relación íntima no les hace sentir mal ni conlleva consecuencias negativas para ellos.

Pero como reflejo de la problematización que pesa sobre la sexualidad entre hombres en nuestro entorno, es verdaderamente raro encontrar en nuestro imaginario ejemplos en los que averiguar que un hombre mantiene relaciones homosexuales no tenga como resultado el que sea etiquetado socialmente, con todas las consecuencias que eso tendrá en la posición que ocupará en la sociedad. Por ello consideramos que tanto el hecho de que un hombre sea etiquetado, como el hecho de que se etiquete a sí mismo son actos realizativos regulativos: al salir del armario voluntaria o involuntariamente, el sujeto que es etiquetado se ve inmediatamente ubicado en un nuevo orden condicionado por otras normas que regulan las relaciones interpersonales, además de hacerse portador de una nueva identidad social.

Hay muchas cintas que exploran el proceso de salida del armario, concebido como una especie de trayectoria iniciática que comienza con darse cuenta de que a uno le gustan las personas de su mismo sexo, sigue con los inconvenientes que supone enfrentarse a las presiones del entorno familiar y social, y culmina con la adopción de una identidad gay. En algunas películas se da a entender que cuando un hombre descubre la propia



Imagen 38: Homero baila desinhibido con su amigo John antes de descubrir que es gay. *La fobia de Homero*, de Los Simpsons (1997)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2006



Imagen 39: *La vida secreta de las palabras* (2005) revela la bisexualidad de dos personajes sin ponerles etiquetas.

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006

homosexualidad, de su interior sale otra persona esencialmente diferente, que no había podido manifestarse hasta entonces, y que es portadora de ciertos rasgos que lo caracterizan y lo hacen visible. Por ejemplo en la comedia estadounidense *Os declaro marido y marido* (*I Now Pronounce You Chuck & Larry*), de Dennis Dugan (2007) dos bomberos hetero se declaran pareja de hecho para obtener beneficios fiscales. Al enterarse de que son gais sus compañeros cambian de actitud hacia ellos. Pero hay uno de los bomberos, Duncan, un negro fornido, serio, de pocas palabras y aspecto amenazador al que todos temen porque lo consideran un asesino en potencia. Ocurre que Duncan se anima a salir del armario siguiendo el ejemplo de la fingida pareja formada por Chuck y Larry. Lo hace acercándose a Chuck, que está solo en la cancha de baloncesto, dado de que sus compañeros se niegan a jugar con él porque piensan que es gay. Al ver que se le aproxima ese negro inmenso y musculoso, Chuck se pone a la defensiva porque piensa que viene a agredirle, pero no es así. Duncan se acerca para abrazarle tiernamente y confesarle que él también es gay.

- Soy gay. ¡No puedo creerlo, por fin lo he podido decir!. ¡Oh, Dios, qué bien me siento!
[- I'm gay. I can't believe I finally said it. Oh God, it feels so good!]

Duncan asegura que hasta entonces había estado viviendo una mentira y que al decir que es gay se ha sentido liberado. Comienza a comportarse entonces como una persona desinhibida y pícaro, que se expresa con una espontaneidad casi infantil. El sexo pasa a ocupar una parte central en su vida, ya que se hace un tatuaje en las nalgas en el que se lee "bad ass" (culo malo). Y ante el estupor de sus compañeros, en las duchas se pone a cantar con cierto amaneramiento mientras se acaricia sensualmente ese cuerpo imponente y musculoso.

Una vez aclarados los conceptos que manejaremos acerca de los actos de habla que hay en torno al armario y los distintos grados de ocultación, vamos a seguir ahondando en estos asuntos a través del análisis de una serie de películas que los ilustren.

Es bien sabido que los impulsos y deseos homosexuales están latentes en todos los varones, pero un hombre socializado según los valores dominantes debe según la norma heterosexista negarlos; estos probablemente habrán quedado totalmente fuera de la conciencia o estarán relegados al **INCONSCIENTE** solo de forma parcial, de modo que se manifiestan ocasionalmente a través de los sueños y fantasías. Algunas de las cintas más audaces exploran estos recovecos de la psicología masculina con cierta efectividad. Una de ellas es *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*), de 1975 y dirigida por Woody Allen, un cineasta que cuanto toca estos temas deja entrever que es este un aspecto de la masculinidad que le hace sentir ciento desasosiego íntimo. Esta ambientada en la Rusia de principios del siglo XIX. Allí crece Boris, cuyas obsesiones permanentes serán la muerte y el amor siempre insatisfecho que siente hacia su prima. Al principio de la película Boris nos cuenta que siendo aún niño, tras su primera experiencia con la muerte, el entierro de uno de los sirvientes de la familia, tuvo un extraño sueño: en una explanada del bosque, de un conjunto de ataúdes colocados en posición vertical, salen un grupo de hombres vestidos de camareros, con su delantal a la cintura y servilleta blanca en el brazo, que comienzan a bailar agarrados al son de un ritmo orquestal, momento en el cual el protagonista hace un intrigante comentario:

Después de ese sueño, me di cuenta de que nunca llegaría a ser un hombre corriente.
[I knew that after that dream I would not grow up to be an ordinary man]



Imagen 40: En su sueño infantil el protagonista asocia la homosexualidad con la muerte. *La última noche de Boris Grushenko* (1975)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2001

En este punto nos quedamos un tanto perplejos. ¿Acaso el hecho de que Boris tenga relegadas esas fantasías homosexuales y que simbólicamente las relacione con la muerte tendrá algún efecto en su crecimiento y en sus rarezas como adulto? Lo cierto es que de ahí en adelante Boris se muestra expresamente hetero, y solo se alude a la otra tendencia negada del deseo con alusiones un tanto burlonas.

Hay muchas películas que exploran la homosexualidad latente de sus personajes masculinos, la negación que hacen de sus estos impulsos y en su caso el proceso de toma de conciencia de ellos. En la mayoría de los casos el resultado es trágico: en *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections In a Golden Eye*) de John Huston (1967) el comandante Penderton abate a tiros al soldado Williams hacia el que se sentía vivamente atraído, matando así simbólicamente el deseo que sentía hacia él y que nunca llegamos a saber si ha llegado a reconocer conscientemente; en el *El detective* (*The Detective*), de 1968, el desequilibrado Colin MacIver

asesina con ensañamiento a un ligue ocasional que había conocido en un bar después de que sus impulsos homosexuales latentes desde la primera juventud reaparecieran con fuerza; en el *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein (1978) Pancho muele a puñetazos a la Manuela para ocultarse a sí mismo y a su entorno social el deseo que siente hacia ella; en *Distrito 34: corrupción total (Q & A)*, de Sidney Lumet (1990) el antihéroe Mike oculta unos impulsos sexuales que solo se atreve a experimentar follando y estrangulando a travestis; en la película noruega *Lakki*, de Svend Wam (1992), se emplea el lenguaje onírico para representar el despertar sexual de un adolescente que probablemente sufrió abusos en la infancia y que parece mantener aún inconscientes unas tendencias homosexuales que pugnan por salir a través de sus sueños y fantasías; en *Verano de corrupción (Apt Pupil)* de Bryan Singer (1998) sus protagonistas no parecen ser del todo conscientes de la mutua atracción que sienten, y sus impulsos reprimidos se manifiestan únicamente a través de fantasías homoeróticas y actos violentos; en *American Beauty*, de Sam Mendes (1999) un militar fascista sexualmente reprimido asesina al simpático héroe hetero cuando se hace consciente del deseo que siente hacia él; en *Gotas de agua sobre piedras calientes (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes)*, de François Ozon (2000) un chico de diecinueve años se suicida después de haber mantenido una relación prolongada de pareja con un cincuentón que había logrado seducirlo tirando del hilo de los deseos sexuales inconscientes que el muchacho sentía por su padre; en *Poltergay*, de Eric Lavaine (2006) el protagonista tiene que trascender la atracción que siente hacia las personas de su mismo sexo, la cual se manifiesta en cinco fantasmas gays que residen en su inconsciente y de los que tiene que despedirse como requisito previo para poder formar una familia reproductiva al uso; en *La León*, de Santiago Otheguy (2007) El Turu es un hombre mezquino xenófobo y violento que reprime sus impulsos homosexuales y solo es capaz de aceptarlos cuando está ebrio.

En el siguiente grado de ocultación, el **ÍNTIMO**, el individuo es consciente de sentirse atraído por personas de su mismo sexo, pero eso constituye un secreto que no conoce nadie aparte de aquellos con los que haya podido tener contactos sexuales. Digamos que ha salido del armario consigo mismo, pero en todos



Imagen 41: Un secreto amor apasionado que dura décadas. *En terreno vedado* (2005)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount, 2008

los ámbitos públicos se muestra como heterosexual. Esta ocultación posibilita cierta libertad de acción para el hombre que no quiere sufrir las consecuencias de ser etiquetado. Es el caso de los protagonistas del aplaudidísimo drama romántico *En terreno vedado (Brokeback Mountain)*, de Ang Lee (2005). Cuenta la relación amorosa que surge entre dos vaqueros, Jack y Ennis, el verano de 1963, mientras trabajan aislados en el monte cuidando un rebaño de ovejas. La cercanía afectiva entre ellos hace que una fría noche tengan una cálida relación sexual en la tienda de campaña. Esto les deja desconcertados, porque ninguno de ellos se consideraba marica, pero supone el inicio de una prolongada historia de amor intermitente. Los dos se casan, tienen hijos y mantienen una vida aparentemente ajustada a la norma, pero cada cierto tiempo se dan unos días para

reencontrarse y revivir ese amor que mantienen cuidadosamente en secreto para el resto del mundo. Ocurre que un día no pueden aguantar la pasión que sienten el uno por el otro y cometen la imprudencia de besarse ante la vista de Alma, la mujer de Ennis, que acaba pidiéndole el divorcio. Jack, que lleva años rogándole a Ennis que se vayan a un rancho juntos, cree que esta es su oportunidad, pero para Ennis eso es algo inconcebible, tal vez por una terrible vivencia que tuvo que soportar cuando tenía nueve años. Cerca de su casa había dos hombres, Earl and Ritch, que convivían en un rancho, y en el pueblo todos se reían de ellos. Un día encontraron a Earl muerto en una acequia; le habían golpeado con una llave inglesa, y luego le habían atado de la polla y tirado hasta arrancársela. Su padre les llevó a él y a su hermano para que vieran el cadáver. Ennis incluso sospecha que tal vez fuera su propio padre el culpable de tan horroroso crimen. Así la historia se prolonga durante más de veinte años hasta la muerte de Jack. Un Ennis ya maduro guarda celosamente en su armario dos camisas del que fuera el amor de su vida junto a una foto de la montaña en la que se conocieron.

La reacción de Alma es un buen ejemplo del acto realizativo que hemos llamado etiquetación social, en el que se combinan los actos de habla constatativo y regulativo. Cuando Alma descubre esa faceta que su marido le había estado ocultado tan celosamente y constata que está enamorado de Jack, su reacción no es neutra ni intenta dialogar con él acerca del asunto. Aunque no emplee un término concreto para calificar la conducta de su marido -*sodomía*, sea tal vez el más adecuado para la época- desde el momento en que se da cuenta su concepto acerca de él como compañero cambia de forma tajante; dado que de acuerdo con las normas que regulan hoy en día la relación matrimonial ese tipo de conducta sexual en el varón no tiene cabida, la consecuencia inmediata es el divorcio. La etiquetación de que ha sido objeto Ennis ha traído como

consecuencia un cambio en su estatus social, aún cuando él mismo no haya llegado a aceptar los reproches de Alma, ni conciba la posibilidad de etiquetarse a sí mismo como homosexual y cambiar a un estilo de vida que tal vez le hubiera hecho más feliz.

Otro caso interesante de analizar para ilustrar el nivel de ocultación íntimo es la comedia dramática francesa *Pequeñas mentiras sin importancia* (*Les Petits Mouchoirs*), de Guillaume Canet (2010), ya que contiene lo que hemos llamado una confidencia, cuya consecuencia es un intento de etiquetación social. Max, un hombre casado que es propietario de un lujoso restaurante, acude a la consulta de uno de sus mejores amigos, Vincent, que es fisioterapeuta y se ocupa de desbloquear sus tensiones musculares. Vincent, que también está casado y tiene dos hijas, le comenta a Max, al que conoce desde hace quince años, que le gustaría charlar con él a solas porque quiere pedirle consejo sobre algo. Quedan así esa tarde para cenar y es sentados el uno frente al otro en la mesa del restaurante cuando Vincent le declara por sorpresa su amor:

Me encantan tus manos, no se que me pasa, pero desde hace algún tiempo tengo un sentimiento extraño cada vez que te veo. No te preocupes, no soy gay ni nada de eso. Solo es contigo, quiero decir que solo tengo ese sentimiento hacia ti. Intento sobrellevarlo. Quiero decir, siempre te he admirado, me gusta tu personalidad, el modo en que luchas por las cosas, incluso me gustan tus defectos. Siempre estás ahí cuando necesito desahogarme. Eres mi amigo, mi confidente. Me encanta cuando nos abrazamos para despedirnos, y cuando estamos viendo un partido y saltamos el uno en los brazos del otro. Ese pequeño contacto físico, es raro, pero me hace sentir una emoción...

Max escucha esta revelación con expresión de asombro, y sin dar crédito a lo que está oyendo le pregunta si le está tomando el pelo. Su amigo le reitera que él no es maricón, que nunca había sentido eso por otro hombre, pero que a él le quiere. El otro, que hasta ese momento le había estado mirando con los ojos abiertos y con una expresión de temor cada vez mayor, estalla cuando Vincent le ofrece la posibilidad de tener sexo con él. Le pregunta si está loco y se aleja de él indignado.

Max se queda tan trastornado y aturdido que balbucea palabras inconexas y sin sentido, lo cual revela que la confidencia de su amigo ha tocado en su interior una fibra muy íntima; probablemente sus propias tendencias homosexuales que permanecen negadas y relegadas al inconsciente, podemos imaginar. A partir de ese momento su actitud hacia Vincent cambia. Se muestra distante e irritable en general. Invadido por unos sentimientos que podríamos considerar de pánico homosexual, cualquier momento de cercanía física al que antes no hubiera dado importancia es ahora motivo de sospecha y de desasosiego. Vincent incluso se le aparece una vez en sueños acariciándole la cabeza y preguntándole si el problema entre ellos es la diferencia de edad. Max se muestra cada vez más descentrado y violento, hasta que un día en que están juntos los dos matrimonios acompañados de los hijos de ambos y de algunos amigos, alguien emplea bromeando la palabra *maricón* (*pedé*) y Eliot, el hijo de Vincent, pregunta qué es eso. "Pregúntaselo a tu padre, él lo sabe" es lo que responde Max con una total falta de tacto delante de todos. Con ese comentario Max ha intentado indirectamente etiquetar a Vincent de maricón y sacarle del armario, tal vez de forma un tanto irreflexiva, pero por la mirada asombrada del resto queda claro que esa información les ha llegado, o que al menos ha abierto un interrogante. La reacción de Vincent es serena. Le pide a su hijo que se acerque y muy afectuosamente le explica que "maricón" es una palabra muy fea, que significa homosexual, y un homosexual es un hombre que ama a otro hombre. Que no hay nada malo en ello y que es algo que simplemente tiene que respetar, porque de todas formas es amor. Luego se lleva a los niños al cuarto para que no presencien el puñetazo que acto seguido va a propinarle a Max ante todos para luego gritarle que si tiene algo que decir que se lo diga a todos, no a su hijo.

Como vemos la manera que tiene Max de revelar la faceta homosexual de su amigo Vincent es muy diferente a la forma en que éste le había declarado sus sentimientos de amor. En esa confidencia Vincent no se etiquetaba a sí mismo ni consideraba que su identidad hubiera cambiado básicamente por el hecho de haberse enamorado de Max y de compartir sus sentimientos con él. Sin embargo, la forma en que Max etiqueta a Vincent ante sus amigos tiene como intención no solo constatar un hecho, sino realizar un acto de habla regulativo encaminado a ubicar socialmente a Vincent en un lugar diferente al que hasta entonces había ocupado en el grupo. Los efectos que tiene en Vincent lo ocurrido no se aclaran demasiado, pero teniendo en cuenta la actitud comprensiva que adopta su esposa, sin preguntarle nada y limitándose a mostrarle su apoyo, no parece que lo ocurrido fuera a dañar su matrimonio,

En el nivel **CERCANO**, el individuo ha compartido la información acerca de su homo o bisexualidad con



Imagen 42: Vincent y Max en *Pequeñas mentiras sin importancia* (2010)

Fuente: DVD. Madrid: Karma Films, 2011

alguno de los círculos cercanos, tal vez sus amigos o familiares de confianza, pero es un asunto que se cuida mucho de airear en ciertos ámbitos por considerarlo problemático dadas las consecuencias que tiene ser etiquetado. *El lenguaje perdido de las grúas* (*The Lost Language of Cranes*), de Nigel Finch (1991) nos cuenta dos salidas de armario paralelas: la de un padre y la de su hijo. Philip, es un joven a quién sólo le falta salir del armario en el ámbito familiar. Sus amigos y en el trabajo saben que es gay y que tiene novio. Muy diferente es la situación de su padre Owen, que es profesor universitario, reserva el domingo para sus asuntos personales y ha acostumbrado a su esposa Rose a que se lo respete sin pedir demasiadas explicaciones; ese día suele ir al cine porno o a bares para contactar con otros hombres, detalle que Rose prefiere ignorar. Rose por su parte también tiene un amante secreto, cosa que Owen conoce y respeta, ya que hay una especie de pacto tácito entre ellos. Eso les ha permitido mantener un cierto equilibrio en la relación durante años. Pero Philip aparece en casa y les cuenta abruptamente a sus padres que es gay, que eso es algo que saben ya todos menos ellos, y que no desea ocultarles algo tan importante de sí mismo. La madre reacciona con frialdad, diciéndole que no se alegra de que se lo haya contado porque todos tenemos nuestras intimidades y no por ello hay que ir revelándolas por ahí; que es importante guardar algunas cosas en secreto para mantener un equilibrio en la vida. Obviamente la madre se está refiriendo, al menos en parte, a su propio matrimonio. Cuando Philip se va, su padre Owen que prácticamente había enmudecido, estalla en unos sollozos tan intensos y significativos que revelan algo de sí mismo. Más tarde vemos como Owen llama lleno de angustia a su hijo con la intención de comunicarle su homosexualidad, pero como salta el contestador no puede hacerlo se lo dice a sí mismo: "tu padre es un maricón de mierda". Hasta entonces la atracción que sentía hacia las personas de su mismo sexo había sido algo de lo que era consciente, pero que había guardado en secreto, lo cual le había dado cierta libertad; ahora se ve en la tesitura de tener que etiquetarse a sí mismo a través de un acto de habla regulativo. Cuando al final Owen se sincera con su esposa diciéndole que el deseo que siente por los hombres es incontrolable, pero que ella es la persona a la que más quiere en el mundo, y que si ella lo acepta podrán seguir juntos... el equilibrio que el silencio había dado a su relación se ha roto y para Rose todo ha terminado. Es entonces cuando Rose se hace plenamente consciente de eso que siempre había sospechado pero había preferido no ver. Al final de la historia Owen se presenta en casa de su hijo, le explica que él también es homosexual, y se queda a dormir en el sofá. Si vuelve o no con Rose queda en el aire, pero todo indica que la separación es inevitable.

Cuando la homosexualidad de alguien se ha hecho **PÚBLICA** las presiones sociales que experimenta el personaje homo o bisexual se hacen más patentes y es cuando queda claro que el hecho de ser etiquetado constituye un acto de habla realizativo (regulativo y constatativo). El individuo etiquetado será excluido de buen número de entornos sociales, la consideración que se tenga de él variará sustancialmente y el concepto que tenga de sí mismo se verá igualmente afectado. Estas son las cosas que desarrolla la comedia norteamericana *Dentro o fuera* (*In & Out*), de Frank Oz (1997), que aborda en tono burlón y de forma mordaz el armario y sus implicaciones. Nos cuenta la transformación que experimenta un profesor de literatura de instituto que nunca había dudado de su heterosexualidad en un gay que sale públicamente del armario a raíz de una serie de sucesos azarosos. Howard lleva una vida convencional en una población del medio oeste norteamericano, tiene muy buena fama entre sus estudiantes y está comprometido con Emily, otra profesora del instituto. Después de tres años de noviazgo en los que aún no han mantenido relaciones sexuales, Howard y Emily han concertado ya la boda con el beneplácito de su entorno social. Ocurre que Cameron, un famoso actor que en su momento fue alumno de Howard ha sido nominado para los oscars, y todos esperan con gran expectación la gala de entrega. Es un chico hetero muy sexy que opta al del mejor actor por un papel en el que ha representado a un soldado que a pesar de su heroicidad es expulsado del ejército por ser gay. La alegría estalla cuando Cameron obtiene el galardón. Pero en su discurso, dedicado a todos esos héroes que son marginados por su homosexualidad, se muestra muy agradecido a Howard por haberle enseñado tanta poesía y literatura y añade que es gay, un magnífico profesor gay. Como vemos Cameron ha declarado públicamente la supuesta homosexualidad de Howard a todo el país: ha llevado a cabo el acto de habla realizativo (constatativo y regulativo) de etiquetarlo socialmente.

Todos se quedan estupefactos ante la noticia, y aunque Howard niega repetidamente que sea homosexual, a partir de ahí todo cambia a su alrededor. La ciudad se llena de periodistas que le asedian y lo utilizan como



Imagen 43: Howard y Emily estupefactos en *Dentro o fuera* (1997)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005

objeto para su lucha en pro de la liberación gay. Su madre le da a entender que no le importa lo que sea siempre que se case. Algunos de sus estudiantes empiezan a especular que es posible que sea gay porque entre otras cosas es buena persona, profe de literatura -con tanta poesía, odas y sonetos-, un poco amanerado, inteligente, muy elegante y muy limpio, además de dirigir el club de teatro y montar en bicicleta. Uno de los periodistas, Peter, extraordinariamente atractivo y que es públicamente gay, se queda más tiempo para dar la cobertura a la noticia y para en cierta forma crearla. Así, en un descuido le da un beso en la boca al incauto Howard, que hasta entonces había sido en realidad asexual. Como el beso le gusta, Howard comienza a pensar que en realidad sí debe ser gay. Por eso, cuando se celebra la boda en vez de responder "sí quiero" dice "soy gay", etiquetándose públicamente como tal ante el cura, sus padres, su novia y el pueblo entero, lo cual crea un gran revuelo su alrededor. La consecuencia inmediata es que Howard es despedido del trabajo, a pesar de lo cual acude a la ceremonia de graduación de sus estudiantes, en la cual la comunidad entera comienza a declararse públicamente gay para solidarizarse con Howard. Este culmina su salida del armario iniciando una relación, imaginamos, con el periodista Peter. Básicamente lo que nos enseña *Dentro o fuera* es que cualquier hombre puede llegar a ser etiquetado como gay y salir del armario si se dan las condiciones necesarias.

2.3.5 - Un exogrupo basado en la orientación sexual

Sin la extraordinaria potencia que como estamos comprobando tiene la dicotomía según la cual los hombres se dividen en dos grupos que transitan por distintas aceras, los heterosexuales y los homosexuales, el concepto de armario estaría vacío de contenido: los heterosexuales no se verían obligados a estar permanentemente alerta manteniendo a raya sus impulsos homosexuales por miedo a ser marcados socialmente, ni quienes se decantaran hacia la homosexualidad tendrían que enfrentarse con las consecuencias sociales de haber sido etiquetados como tales. Es ese contexto la masculinidad del varón común y corriente es frágil y permanece bajo una estrecha vigilancia. Pero vamos a profundizar aún más en este asunto, explicando cómo en los entornos sociales más homófobos al ser excluidos de la mayoría de los endogrupos los gais se ven obligados a formar grupo aparte. Para abordar estos asuntos podemos acudir a un modelo sencillo y al mismo con un alto poder explicativo como el de Allport empleó en su estudio acerca de los prejuicios raciales en los Estados Unidos (Allport, 1977, p. 216) y aplicarlos al objeto de nuestra investigación, porque el proceso por el cual se asila a las minorías raciales y sexuales es bastante similar.

En las sociedades humanas las personas tienden a formar grupos en función a diversas situaciones (edades, profesiones, compañeros de trabajo, razas, un trasfondo cultural o una lengua comunes, religión, aficiones, gustos sexuales...). La gente que comparte algo tiende a formar endogrupos porque se sienten a gusto con las personas que perciben como similares; como dice el refrán, "Dios los crea y ellos se juntan". Por eso mismo, los hombres que se sienten atraídos hacia las personas de su mismo sexo tienen tendencia a encontrarse en los mismos lugares y en su caso a formar círculos de amigos. Cuando una sociedad es abierta y no demasiado prejuiciosa los endogrupos son más permeables, porque lo que importa es lo que los une, no tanto lo que los separa. Podemos imaginar un grupo con intereses políticos o religiosos en el que se junten gentes de distintos sexos, edades, razas, y preferencias sexuales; lo que los une es la ideología o la fe compartida. Como veremos, las películas con intención normalizadora suelen precisamente quitar peso a la homo o bisexualidad del personaje o al menos integrarlo sin grandes estridencias en la trama, trasladando así al espectador la idea de que ese personaje pertenece al endogrupo independientemente de cuales sean sus preferencias sexuales. Pero aún cuando esos mensajes normalizadores se hayan ido haciendo más frecuentes en las últimas décadas, existe una fuerte tendencia en muchos grupos a excluir a los hombres de los que saben o sospechan que pueden incurrir en actividades homosexuales, es decir, a considerarlos como un exogrupo ¿Por qué?

Para manejarnos en la vida cotidiana tendemos a emplear categorías, etiquetar a la gente según ciertos criterios (maruja, madridista, catalanista, facha, rojo, cura, funcionario, marica...) y a hacer generalizaciones sobre ellos. Esas generalizaciones se constituyen en prejuicios, es decir, juicios previos que hacemos acerca de las personas que consideramos entran en esas categorías. Muchas de las generalizaciones pueden ser total o parcialmente válidas, en tanto que otras "pueden carecer de todo fundamento real, y se forman totalmente en base a rumores, proyecciones emocionales y fantasías" (Allport, 1977, p. 43). Algunas generalizaciones erróneas o solo parcialmente correctas acerca de los "homosexuales" o "gais" considerados como un exogrupo podrían ser: tienen una vida sexual promiscua; de niños seguro que jugaban con muñecas; suelen ser peluqueros, decoradores de interiores o anticuarios; el centro de su vida es el sexo; solo se acuestan con hombres; se clasifican en activos o pasivos; son fácilmente reconocibles por sus gestos, su ropa o porque llevan un perrito de lanas en los brazos. Nosotros llamaremos a esas generalizaciones erróneas que se suelen repetir de forma recurrente en las películas "rasgos de estereotipación" y es precisamente la suma de esos

rasgos lo que suele hacer que un personaje esté más o menos estereotipado. En ese asunto profundizamos más adelante. Por ahora veamos como la etiquetación y la exclusión de los "homosexuales" en un exogrupo ajeno a aquellos en los que se integran los "heterosexuales" se refleja en los relatos cinematográficos.

El simple hecho de etiquetar a una persona en base a una sola característica de su persona, en este caso su conducta sexual, incluso cuando esa conducta sexual se haya producido de forma puntual, hace que esa característica adquiera una fuerza inusitada, especialmente si se trata de lo que Allport (1977, p. 202 y ss.) llama un "rótulo de potencia primaria". Etiquetar a alguien de "expresidario", "gitano", "pedófilo", "fascista", "comunista" u "homosexual" puede hacer que ese rasgo quede sobredimensionado, que se ignoren otras características valiosas de la persona y que eso condicione totalmente el juicio global que se haga de ella. Además, con frecuencia el rótulo suele ir acompañado de un tono emocional más o menos negativo (burla, desprecio, odio). Piénsese en un insulto como "maricón de mierda" en boca de un individuo homófobo, bastante similar a "negro o gitano asqueroso", "facha o rojo despreciable" y otras expresiones parecidas. Este tipo de rótulos cargados de connotaciones negativas los emplean especialmente los integrantes de los endogrupos que se definen no tanto por lo que comparten como por el rechazo o el odio que manifiestan hacia otros exogrupos: hombres misóginos que rechazan a las mujeres y mujeres andrófobas que rechazan a los hombres; madridistas que odian a los seguidores del Barça y viceversa; ideologías o religiones enemigas; heterosexuales que rechazan, desprecian o se burlan de los maricones... y viceversa.

En estos casos la imagen que se suele ofrecer de los miembros del exogrupo odiado suele ser bastante estereotipada y estar llena de tópicos. En el cine dirigido al público general que tiene como intención problematizar la sexualidad entre hombres es habitual que en contraposición al protagonista que encarna los valores de la masculinidad se presente la imagen estereotipada o negativizada de un homosexual con el que es difícil identificarse. Lo que se espera es que el espectador presumiblemente hetero se identifique con el héroe y considere al homosexual como un individuo perteneciente al odiado exogrupo.

Ya hemos explicado que al haberse convertido en parte esencial de la identidad personal a partir del siglo XIX, la conducta sexual del varón está sometida a una intensa vigilancia social desde la infancia hasta la edad adulta, pasando por la adolescencia. En lo cotidiano, a un hombre que no destaque del resto por su amaneramiento o algún rasgo en su personalidad o en sus aficiones se le asigna por defecto la categoría de *heterosexual*, que se entiende excluye cualquier ambigüedad del deseo. En ese caso puede moverse con cierta libertad en ámbitos abiertamente homófobos sin ser excluido de esos endogrupos (familias, empresas, pandillas, parroquias, asociaciones...). Pero cualquier señal, incluso cualquier rumor, de una posible desviación de la norma puede tener como consecuencia que a un varón de cualquier edad se le asigne la etiqueta de *homosexual*, o *gay*, y que pase a ser considerado como un individuo que pertenece al exogrupo de los hombres que transitan por "la otra acera". La otra acera es una metáfora perfecta de esta separación artificial en dos grupos de que son víctimas los varones. Pero parece que una acera es más cómoda para transitar que la otra: por una de las aceras van los hombres exclusivamente heterosexuales o de los que no haya pruebas aún de que alberguen algún deseo homosexual, y por la otra el resto, incluso aquellos que siendo predominante heterosexuales hayan sido descubiertos disfrutando de alguna de esas prácticas.

Vamos a comenzar considerando un caso muy ilustrativo que revela cómo en el imaginario social, las personas que pertenecen a uno de los colectivos estigmatizados pueden contemplarse como algo ajeno y lejano, como un exogrupo. Durante el verano de 2009 la cadena televisiva Intereconomía, emitió doscientas setenta y tres veces un breve anuncio atacando la Fiesta del Orgullo Gay y dando a entender que la gente de orientación homosexual no son gente normal (EFE, 02/07/2010). Iba dirigido al endogrupo (conservadores y fundamentalistas católicos defensores de la familia tradicional, supuestamente cien por cien heterosexuales) y se percibe claramente como se retrata de forma estereotipada a los miembros del exogrupo, que son los homosexuales y lesbianas, supuestamente no existentes entre ellos. El spot es así. Caen en una mesa tres fotos de la fiesta del Orgullo, con personajes muy llamativos en una carroza, una pareja de chicos y unas lesbianas vestidas de angelitos. Acto seguido un rótulo: "Día del Orgullo Gay". Sigue una avalancha de fotos con unos hombres que trabajan arreglando aceras, varias de familias con y sin niños, una foto de grupo que podría ser de una empresa o de una institución educativa, una pareja de viejecitos, incluso unos taxis ... y después un rótulo: "365 días de Orgullo de la gente normal y corriente". La implicación es que los gays y lesbianas, así como por extensión quienes acudan a esta fiesta popular de tipo carnavalesco que celebra la diversidad sexual, son unos anormales. Pero surgen algunos interrogantes: ¿No es posible que alguno de los trabajadores de la obra haya tenido o tenga en el futuro relaciones homosexuales, incluso que una vez ganado el jornal no salga a disfrutar también del festejo? ¿Los gays y lesbianas no entran también en las fotos de grupo de las empresas y centros de estudios? ¿Cuando llegan a viejos el valor de su existencia es menor que la de las parejas de ancianos heterosexuales? ¿Y por qué se asume que en las fotos de familia solo aparece "gente normal"? ¿Tal vez porque tienen que sufrir en silencio su condición para no ser expulsados de ese modelo de familia?. En cuanto a los taxis es sorprendente que se hayan incluido entre la gente normal y corriente a los taxistas, ya que existe la idea falsa relativa a este colectivo de que son todos muy

conservadores y de derechas, y este estereotipo lo ha plasmado sin sonrojo el creador de este panfleto tan profundamente homófobo.

Considerados como miembros del exogrupo, como una especie diferente de hombre, como un tercer sexo, las palabras que se emplea para aludir a ellos suelen estar cargadas con ciertas connotaciones emocionales negativas. Sobre ellos se hacen además ciertas generalizaciones que pueden dar lugar a la formación de estereotipos. El lenguaje cotidiano está lleno de palabras como *maricón*, cargadas de emociones negativas (odio, rechazo, desprecio, burla...) de la que existen multitud de variantes regionales. Pero es importante darse cuenta de que esos términos insultantes no se emplean únicamente para designar de modo peyorativo a aquellos cuya orientación del deseo es exclusivamente homosexual, sino que constituyen una forma de ejercer el control social sobre el conjunto de los varones: se pueden arrojar sobre cualquiera que muestre alguna actitud que no se ajuste al ideal de masculinidad predominante, no ya el hecho de que se descubra que siente alguna inclinación erótica hacia personas de su mismo sexo, sino si es tímido, indolente, cobarde, excesivamente emotivo o se sienten atraído por aficiones consideradas femeninas como la cocina, la decoración, la estética corporal o el cuidado de las plantas. Que el diccionario de Rodríguez (2008) sobre el argot gay y lésbico cuente con más de 1500 términos es suficientemente revelador respecto a la problematización que pesa sobre este asunto. Sin embargo cuando se habla del hombre *heterosexual*, hay pocas palabras para designarlo, y cuando se emplea *macho* u *hombre* con este sentido, las connotaciones son normalmente positivas.

Dado que homos y heteros son en nuestro imaginario especies distintas que no se suelen mezclar y que se desenvuelven en endogrupos diferentes, juntarlos puede dar lugar a multitud de posibilidades narrativas



Imagen 44: Un gay y un hetero comparten la bañera en *A veces es difícil ser un hombre* (1996)

Fuente: . DVD. Madrid: Suevia Films, 2008

dentro de lo que más adelante llamaremos la *modalidad integradora*. En la película alemana *A veces es difícil ser un hombre* (*Echte Kerle*), de Rolf Silber (1996) el azar hace que un policía hetero, Christoph Schwenk, haga amistad con Edgar, un mecánico gay que se dedica a traficar con coches robados. Ocurre que cuando la novia de Christoph le echa de casa, éste se emborracha y acaba en un bar de ambiente donde conoce casualmente a Edgar, quien le lleva a dormir a su casa y le invita a quedarse una temporada. Gradualmente los reparos que siente Christoph se diluyen por la amabilidad con que Edgar le trata, y los dos acaban haciendo buenas migas. Llegan incluso a compartir ciertos momentos de intimidad como asearse juntos en la bañera, y

darse algún beso en la boca, aunque Christoph le deja claro que a él solo le gustan las mujeres y que eso no va a cambiar. En cierta ocasión dos policías de paisano ven cómo los dos amigos van en un flamante descapotable italiano; saben que Edgar delinque con coches robados, pero se extrañan al ver que va acompañado de su colega Christoph Schwenk:

- Vaya, el colega Schwenk con el mecánico (...) Comprueba la matrícula. Veremos si está limpia.
- Calma, hombre, tal vez el mecánico sea un buen amigo de Schwenk...
- Me cuesta imaginarlo... Es marica.
- A lo mejor Schwenk también le está investigando.
- Si fuera un asunto privado sería muy fuerte.

Como vemos, los dos policías descartan de antemano la hipótesis de que Christoph Schwenk y Edgar sean simplemente amigos, porque para ellos es totalmente inconcebible que un gay y un hetero se lleven bien y disfruten de una amistad. Partiendo de ese esquema mental prejuicioso tienen que buscar otras explicaciones que den sentido a la situación, como que Schwenk pueda estar investigando, quiera comprar un coche o que también entienda. Cuando se enteran de que Schwenk y Edgar viven juntos y les ven un día paseando con la mano de uno en el hombro del otro dan por sentado que los dos son homosexuales y corren la voz por la comisaría. Una vez etiquetado el resto de los policías asumen que Swen es gay sin tan siquiera preguntarle y cambian su trato hacia él, ya que inmediatamente ha dejado de pertenecer a su endogrupo.

Son muy abundantes los relatos cinematográficos que revelan los efectos que tiene en los individuos esa vigilancia inquisitiva y los cambios de actitudes que han de soportar cuando en su entorno social son etiquetados como gais u homosexuales; eso se intensifica en ciertos ambientes, como los deportivos, donde el modelo de masculinidad valorado excluye tajantemente la homo o bisexualidad. La idea de que un hombre que ha sido etiquetado socialmente como gay no puede ya formar parte de un equipo deportivo masculino es un reflejo de hasta qué punto ha calado en nuestra sociedad el concepto monosexista de que los verdaderos hombres son exclusivamente heterosexuales, y una manifestación más de cómo el binarismo excluyente heterosexual/homosexual ha dañado de forma central la masculinidad en su conjunto; por absurdo que

podría parecer, si se considerara que eso es cierto, cualquier hombre que a lo largo de su vida sintiera deseos homosexuales pasaría a pertenecer a un tercer sexo y por tanto no podría integrarse en un equipo deportivo masculino. En la película alemana *Männer wie wir*, de Sherry Horman (2004), Ecki, el portero de un equipo de fútbol local que está comenzando a descubrir sus tendencias homosexuales, no puede reprimir su deseo de besar a uno de sus compañeros, motivo por el cual es excluido del grupo de forma inmediata. Ofendido por las burlas de las que está siendo objeto, Ecki les reta a enfrentarse en el plazo de un mes con el equipo gay que se propone crear. Viaja entonces a la ciudad, alquila un campo de fútbol para entrenar y comienza a pulular por el ambiente en busca de hombres dispuestos a unirse a su equipo. Eso da la oportunidad a la cámara de presentar a través de los ojos inexpertos de Ecki locales de distintas tendencias y gais de distinto pelaje, desde los más afeminados a los más machos. No es fácil, pero finalmente consigue crear un equipo de lo más variopinto formado entre otros por tres moteros algo obesos que forman un trío sexual, un camarero de origen turco bastante afeminado, un chico que se siente una mujer lesbiana y un hetero que se hace pasar por gay porque quiere practicar un poco de fútbol. Después de vencer distintas dificultades y de un arduo entrenamiento el grupo consigue la victoria contra todo pronóstico en un partido narrado en clave de humor.

Otra cinta del mismo estilo que explora en su argumento el temor que siente el cuerpo social a integrar a los hombres homosexuales y la necesidad que tienen estos como consecuencia de formar grupo aparte es la comedia islandesa *Fuera del vestuario* (Strákarnir okkar), de Róbert I. Douglas (2005). A raíz de que Ottar Thor, un futbolista muy popular divorciado y con un hijo, manifiesta públicamente que es gay, los jugadores y los directivos de su equipo lo rechazan y consideran que no puede seguir formando parte del grupo de futbolistas por ideas prejuiciosas como que puede contagiar su homosexualidad a los chicos más jóvenes. Recibe entonces una oferta de otro equipo de una división inferior en el que hay dos jugadores que son gais, para que se una a ellos y él acepta. Su entrenador es un hombre casado al que no le importa la preferencia sexual de sus jugadores, pero entonces se difunde la noticia de que la popular estrella del deporte ha sido fichado por un equipo gay, aunque la mayoría de los jugadores no lo sean. Eso hace que los hetero del grupo se sientan incómodos y dejen el equipo. Cuando uno de ellos le comunica al entrenador que se va los razonamientos de éste no sirven de nada.

- Este es un equipo gay y yo no soy gay
- Si tú no eres gay, entonces es que este no es un equipo gay.
- Ya, pero eso es lo que todo el mundo está diciendo. Yo no puedo seguir jugando en este equipo.

Este diálogo de besugos revela el miedo que tienen muchos hetero a relacionarse con normalidad con otros hombres cuando se enteran de que son homosexuales o lo sospechan por miedo a que los consideren gais a su vez. El razonamiento es tan sencillo como absurdo, pero totalmente real en la mente de muchos varones: si los gais y los hetero transitan por distinta acera y yo soy hetero, no puede haber un gay en la misma acera que yo.

2.3.6 - Las defensas del yo

Hasta aquí hemos comprobado la importancia de ser etiquetado socialmente y algunas de las consecuencias que tiene para el individuo el pasar a formar parte del exogrupo. Cuando un rasgo personal, en este caso la orientación sexual, despierta el rechazo del entorno suele hacerse central en la vida del individuo hasta el punto de convertirse en un marco de referencia permanente del que uno difícilmente puede librarse y que afecta radicalmente a su vida cotidiana. En el cine esto tienen su reflejo en el hecho de que cuando aparece un personaje homo o bisexual su orientación sexual suele constituir la parte central de su caracterización, aquello en torno a lo cual giran sus actos y su papel en el relato.

Los grupos sociales que son víctimas del prejuicio suelen mostrar una serie de rasgos característicos. Básicamente se trata de defensas psicológicas del yo que el individuo desarrolla para poder sobrevivir en un entorno hostil. La frustración que sufren los miembros de un exogrupo por ser objeto de burlas, desprecio y discriminación social puede encauzarse de varias formas. Los más afortunados encuentran formas positivas y



Imagen 45: El temor de los jugadores hetero hace que el equipo de fútbol acabe siendo exclusivamente gay. *Fuera del vestuario* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2009

creativas de manejar su frustración, o desarrollan su vida sin que aparentemente las presiones que sufren dejen una huella importante en su psique. La mayoría, sin embargo, encuentran formas menos constructivas de encauzar sus sentimientos. Algunas de las actitudes defensivas sobre las que vamos a reflexionar aquí revelan que el individuo puede llegar a interiorizar la homofobia social, a veces sin ni tan siquiera darse cuenta de ello.

Tomamos prestada la sistematización que realizó Allport (1977, p. 161 y ss.) de los rasgos que caracterizan a las víctimas del prejuicio; el objeto de su investigación fueron las minorías raciales, pero sus observaciones son perfectamente aplicables a las minorías sexuales. Se da la circunstancia de que la mayoría de los relatos cinematográficos que abordan el asunto de la sexualidad entre hombres reflejan estos rasgos en las tramas que desarrollan y en el retrato que hacen de los personajes homo o bisexuales. A continuación aplicamos estos conceptos al asunto que nos ocupa y salpicamos la explicación con ejemplos de películas que aparecen desarrolladas en otros lugares del estudio.

La **NEGACIÓN** y el **DISIMULO** de los propios impulsos es un síntoma que afecta a gran número de varones en distintos momentos de su vida, dado que por los imperativos monosexistas vigentes el hombre correctamente socializado debe preservar su heterosexualidad exclusiva y erradicar de sí mismo cualquier deseo hacia personas del mismo sexo, o bien definirse como homosexual; son defensas muy básicas y comprensibles en los entornos donde los prejuicios homófobos están arraigados. La oscilación entre negar o disimular las propias preferencias sexuales y hacerlas públicas en uno u otro entorno es un asunto central que condiciona las vivencias de la mayoría de los hombres que mantienen relaciones sexuales con otros hombres, sea de forma ocasional o habitual; se trata de un mecanismo de defensa que juega un papel esencial en la dinámica del armario que ya hemos analizado. Lo que nos interesa aquí resaltar es que esos sentimientos íntimos que torturan a tantos hombres, y que tan bien ha sabido llevar a las pantallas el cine, son una construcción social. Un contexto cultural como el nuestro es el caldo de cultivo idóneo para que sus creaciones cinematográficas estén llenas de personajes cuya existencia está condicionada de forma radical por la necesidad de ocultarse: quienes fueron perseguidos legalmente en diferentes épocas históricas por su condición o sus prácticas sexuales como los de *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*), de 1972, *Una jornada particular* (*Una giornata particolare*), de 1977, *Bent* (1997), *Proteus* (2003), *La ventana de enfrente* (*La finestra di fronte*), del 2003 o *Un amor por ocultar* (*Un amour à taire*), del 2005; los hombres casados sometidos a chantaje y temerosos de perder a su familia y prestigio social de *Víctima* (*Victim*), de 1961, o de *Oxygono*, de Thanasis Papathanasiou y Michalis Reppas (2003); los casados que ocultan celosamente sus devaneos homoeróticos porque si se supiera sería el fin de su matrimonio, como en *Otra historia de amor* (1986), *El lenguaje perdido de las grúas* (*The Lost Language of Cranes*), de 1991, *Leaving Metropolis* (2002), o *Shock to the System* (2006); los jóvenes que sufren lo indecible cuando se ven en la tesitura de tener que revelar sus preferencias en un entorno poco propicio como en *Regreso a Maple Drive* (*Doing Time On Maple Drive*), de 1992, de *Rites of Passage* (1999), o *C.R.A.Z.Y.* (2005). Todos ellos son solo un botón de muestra de los efectos psicológicos que tiene en los homo y bisexuales el hecho de tener que vivir en el ostracismo.

El **ABORRECERSE a SÍ MISMO** y las actitudes autodestructivas son también frecuentes en quienes son considerados como antisociales y que quedan por ello relegados a los márgenes de la sociedad bien pensante. En los relatos cinematográficos ha sido frecuente asignar un destino desafortunado al personaje homosexual con objeto de transmitir la idea de que éste no tiene cabida en ese universo heterosexista. Si el individuo no cuenta con la suficiente fortaleza psíquica para afrontar los mensajes negativos con los que está siendo bombardeado reiteradamente desde distintas instancias, puede llegar un momento en que los asuma como ciertos y se aborrezca a sí mismo. Se da la circunstancia de que con frecuencia las víctimas de este proceso no parecen ser plenamente conscientes de lo que les está ocurriendo y casi como si fuera un acto de reafirmación adoptan un estilo de vida autodestructivo, arriesgan su vida innecesariamente o adquieren hábitos perjudiciales para su integridad física: se dejan matar inmotivadamente, como en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*) de 1955, o *Fall Time* (1995); viven rápido, sin cuidarse, aturdiéndose con las drogas y esperando morir jóvenes, como en *Vivir hasta el fin* (*The Living End*), de 1992 *Prinz in Hölleland* (1993), *F. est un salaud*, de Marcel Gisler (1998) o *Change moi ma vie* (2001); padecen estados depresivos y unas difusas ganas de morir como en *El trío* (*Das trio*) (1998), *Tout Contre Léo* (2002) o *Wilby Wonderful* (2004); mantienen relaciones sin protección con el riesgo de contagiarse del sida como en *Together Alone* (1991),

Las defensas del yo

Negación y disimulo
 Aborrecerse a sí mismo
 Neurosis
 La bufonería
 Compasión
 Militancia
 Redoblar los esfuerzos

Gráfico 8: Principales defensas del yo que desarrollan las víctimas de los prejuicios homófobos.

Fuente: elaboración propia

Giorni (2001), *Un año sin amor* (2004) o *El desconocido del lago* (*L'inconnu du lac*), de 2013. Por lo demás, los suicidios como forma de escapar de una situación que llega a hacerse insoportable son sumamente frecuentes en nuestro imaginario: *Diferente a los otros* (*Anders als die anderen*), del 1919, *Geschlecht in Fesseln* (1928), *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*), de 1962, *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*) de 1958, *El hombre de los lentes de oro* (*Gli occhiali d'oro*), de 1984, *Un fils* (2003), *Garaje* (*Garage*), de 2007.

La **NEUROSIS** puede llegar a aquejar a las víctimas del prejuicio cuando éstas ven mellada su salud mental hasta el punto de desarrollar rasgos neuróticos e incluso enloquecer. Con cierta frecuencia el cine ha profundizado en el malestar que sienten los personajes homosexuales como resultado de las presiones que sufren en un entorno hostil que los ha convertido en criaturas infelices y torturadas. Es el caso de Saúl en *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*), de 1932, y el de los protagonistas de *El sargento* (*The Sergeant*), de 1968, *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections in a Golden Eye*), de 1967, y *Otto; or, Up with Dead People* (2008). Es frecuente verles acudiendo quejumbrosos al psicólogo o al psiquiatra en busca de soluciones para la angustia interna que sienten: *El detective* (*The Detective*), de 1968, *Fama* (*Fame*) (1980), *Consenting adult* (1985) o *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*) de 2002, entre muchos otros. También ocurre mucho que el cine represente al homosexual como un ser inestable que llega incluso a la psicopatía asesina sin que se atribuya su carácter antisocial a las presiones del entorno, con lo que se trasmite la idea de que su dañino desequilibrio mental va unido a su heterodoxia sexual: el asesino múltiple de adolescentes y antropófago de *La ternura de los lobos* (*Die Zärtlichkeit der Wölfe*), de 1973; el oficial prusiano de *Tiro de gracia* (*Der Fangschuß*), de 1976; los homo y bisexuales desequilibrados de *El hombre herido* (*L'homme blessé*), de 1983; el sanguinario policía de *Distrito 34: corrupción total* (*Q & A*), de Sidney Lumet (1990), el loco asesino de mujeres de *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*) de 1991; el versátil y perverso protagonista de *El talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*), de Anthony Minghella (1999); el loco obsesivo de *El intruso* (*Enduring Love*) de 2004, y un largo etcétera.

La **BUFONERÍA** ha sido con frecuencia una de las pocas formas que han tenido los miembros de un exogrupo racial o sexual de ser aceptados en el grupo dominante. Es destacable la abundancia con la que el homosexual ha desempeñado ese papel, especialmente en la comedia cinematográfica. Uno de los bufones más conocidos de nuestro cine es el actor Emilio Laguna, al que veremos encarnando permanentemente la figura del mariquita locuaz y corrosivo en cintas como *Una señora llamada Andrés*, de 1970, *Sexy Cat* (1973) *Las obsesiones de Armando*, y *Onofre*, de 1974, *El chiste* (1976), *Los embarazados* (1982), *Las alegres chicas de Colsada* (1984) o más recientemente *La máquina de bailar* (2006). Tendremos ocasión de conocer a lo largo de nuestro estudio toda una galería de mariquitas y travestis cuya función social queda relegada a entretener y hacer reír al público, no solo el presumiblemente hetero, sino también el gay. Todo ello nos remite a la reflexión que hacía Allport de que “a menudo el humor que los grupos minoritarios dirigen contra sí mismos tienen connotaciones patéticas” (1977, p. 167).

Los rasgos que acabamos de desgranar -la negación, la ocultación, el aborrecerse a sí mismo, la neurosis y la bufonería- son defensas del yo cuyas consecuencias no son siempre demasiado deseables, aún cuando ocasionalmente puedan cumplir la función de ayudar al individuo a sobrevivir en un entorno hostil, e incluso puedan dar lugar a interesantes manifestaciones artísticas. Pero hay otros rasgos cuyas consecuencias son más positivas y que también pueden caracterizar a las víctimas del prejuicio cuando éstas aprovechan sus circunstancias para configurar personalidades ricas y maduras. La compasión, la militancia o el acrecentamiento de esfuerzos son algunas de las reacciones más creativas. Significativamente, dado que en el cine dirigido al público general escasean los personajes homo o bisexuales retratados de forma positiva,



Imagen 46: Con el suicidio del narrador termina el cuento de homosexuales y yonquis *Prinz in Hölleland* (1993)

Fuente: DVD. Berlin: Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2010



Imagen 47: Emilio Laguna, uno de los bufones más característicos de la comedia cinematográfica española, en *Las obsesiones de Armando* (1974)

Fuente: VHS. Madrid: G.D.I, 1984

tenemos que acudir al cine con intención normalizadora o al de temática gay para encontrar este tipo de personalidades que han sabido encauzar sus frustraciones de forma más constructiva.



Imagen 48: El compasivo Gabriel con su ex en *Voces en la noche* (2006)

Fuente: DVD. Gerona: Eurocine Films, 2007

La **COMPASIÓN** hacia otros grupos desfavorecidos es una cualidad que pueden desarrollar las personas que sufren algún tipo de estigma social. Como han vivido en sus propias carnes las consecuencias de la discriminación, tienden a simpatizar con los oprimidos y a contemplar con desagrado los ataques dirigidos a ellos. Así, los homosexuales pueden unir esfuerzos con las prostitutas cuando éstas reciben los ataques de los moralistas, oponerse a cualquier forma de discriminación racial, o reivindicar medidas de integración social para los discapacitados. Algunos ejemplos: el chico gay y transformista que protagoniza *Outrageous!* (1977) tiene la suficiente sensibilidad para ayudar a su amiga esquizofrénica a salir de la institución mental en la que residía y procurar que se integre en la sociedad; el librero homosexual de *Un mauvais fils*, de (1980) colabora en la inserción social de drogadictos dándoles trabajo en su

negocio; en *Un amor por ocultar* (*Un amour à taire*), de 2005, Jean y Philippe, que tienen que esconder su amor, protegen a una chica judía para evitar que caiga en manos de los nazis; en *Voces en la noche* (*The Night Listener*) (2006) Gabriel, además de su trabajo como locutor radiofónico está implicado en el apoyo a las víctimas del sida e intenta dar consuelo a todo el que sufre.

En el cine hay toda una tradición reivindicativa desde la época de entreguerras que ha sido decisiva para cuestionar los prejuicios y promover una sociedad más abierta a aceptar la diversidad sexual. La **MILITANCIA** para combatir ideológicamente la homofobia es otra de las opciones para encauzar de forma creativa la frustración que produce pertenecer a un grupo minoritario. Es el caso del sexólogo homosexual Magnus Hirschfeld que tal como refleja su biografía *Der Einstein des Sex* (1999) luchó en Alemania para abolir el artículo 175 del código penal. También el del combativo biólogo Alfred Kinsey, que causó un gran revuelo en los Estados Unidos al dejar patente que la conducta sexual de la mayoría de los hombres y mujeres del país se alejaba de los ideales propuestos por la moral sexual judeocristiana tal como se explica en *Kinsey* (2004), aunque fueron sus investigaciones las que propiciaron que se diera cuenta de su propia bisexualidad. El del activista gay norteamericano, cuya lucha militante y asesinato se relata en *Mi nombre es Harvey Milk* (*Milk*), de 2008. El de Pedro Zamora, cuya historia fue llevada a la pantalla en *Pedro*, de Nick Oceano (2008). Se trata de un joven inmigrante cubano en los Estados Unidos que a pesar de descubrir que era seropositivo cuando tenía diecisiete años no se dejó vencer por la depresión; se graduó, y hasta su muerte en 1994 con solo veintidós dedicó su vida a difundir especialmente entre la juventud la necesidad de protegerse del contagio; se hizo muy popular por sus conferencias y sus apariciones en televisión en las que cuestionaba los prejuicios existentes hacia el virus y sus portadores y murió rodeado del afecto de su familia y amigos. Y el del escritor Larry Kramer que luchó infatigablemente para que el gobierno y las instituciones se implicaran en la lucha contra el sida, tal como se cuenta en el melodrama *The Normal Heart*, de Ryan Murphy (2014); la película hace un retrato desgarrador de los estragos que hizo a principio de los ochenta ese extraño cáncer del que tan poco se sabía en la floreciente comunidad gay estadounidense, acostumbrada a un estilo de vida hedonista y a disfrutar de su libertad sexual.

Los miembros de los grupos minoritarios pueden **REDOBLAR los ESFUERZOS** para superar la situación de desventaja social en la que se encuentran. Muchos gais sienten que desarrollando cualidades únicas u obteniendo logros que demuestren el propio valor, siendo por ejemplo un gran escritor, artista o director de cine, pueden lograr cierta respetabilidad social y que su entorno acepte su peculiaridad. Pueden servirnos de ejemplos: el escritor inglés Quentin Crisp, que desafió todas las convenciones desde los años treinta tal como cuenta su biografía *El funcionario desnudo* (*The Naked Civil Servant*), de Jack Gold (1975),



Imagen 49: Detalle de la carátula de *Der Einstein des Sex* (1999)

Fuente: DVD. Berlín: Absolut Medien, 2003

alcanzó la fama en los setenta y ochenta y siguió con su carácter provocativo hasta su muerte en 1999; el artista y cantante brasileño *Madame Satã* (2002) que llegó a a celebridad a pesar de ser negro, analfabeto y homosexual; el poeta Jean Sénac, conocido por sus esfuerzos por preservar la cultura francófona y las ideas socialistas en Argelia, tal como se cuenta en *Le soleil assassiné* (2003); y el novelista Truman Capote (1924-1984) que con su inteligencia y sensibilidad lograba superar el rechazo que podía inspirar inicialmente su aspecto físico y ostentosa pluma, tal como queda reflejado en *Historia de un crimen (Infamous)*, de 2006.

2.3.7 - Estereotipos y rasgos de estereotipación

Anteriormente explicábamos que la creación de estereotipos acerca de los homosexuales comienza con la formación de un exogrupo en el que entran todos aquellos que han sido excluidos de la categoría de “heterosexual” e incluidos en la de “homosexual” o “gay”. Las palabras para designar a los hombres que quedan etiquetados como tales pueden emplearse de forma neutra con objeto de dar cuenta de una característica de su conducta sexual, pero en nuestro contexto lo más frecuente es que hayan ido unidas a una carga emocional negativa. Sobre los miembros de ese grupo se pueden hacer generalizaciones más o menos ajustadas a la realidad; hacer generalizaciones sobre una categoría es un proceso cognitivo que los humanos empleamos con toda naturalidad para aprehender la realidad. Tal como señala Allport (1977, p. 216), el estereotipo no es la categoría en sí, sino que está constituido por las ideas fijas o las creencias exageradas, tanto negativas como positivas, que asociamos a esa categoría.

No es nuestro objetivo profundizar en el origen del concepto de estereotipo y su evolución en las ciencias sociales; un buen resumen de ello lo encontramos en Cano (1993). Lo que sí nos interesa es desmenuzar cuáles son esas ideas fijas y creencias exageradas que circulan en nuestro imaginario cinematográfico acerca de los hombres que tienen sexo con otros hombres.

Las principales dificultades al intentar aprehender los estereotipos tal como aparecen en nuestras creaciones cinematográficas es que éstos cambian con el tiempo y que no se trata tanto de que un personaje esté o no retratado de forma estereotipada, sino de que puede estarlo en mayor o menor grado. Por otra parte, no es sencillo precisar con exactitud cuáles son los tipos de personajes estereotipados más frecuentes con los que se representan a los homo o bisexuales. La figura más evidente es la de “loca” o “mariquita”, tan frecuente en nuestra comedia cinematográfica y tantas veces parodiada. Pero el estereotipo de mariquita ha dado paso a otras figuras igualmente proclives a la estereotipación, y en esto uno u otro autor puede disentir. Por ejemplo Dyer (2002) considera que el “joven gay triste” es un estereotipo que se ha repetido de forma recurrente en el cine anglosajón desde los años cincuenta. Personajes como Plato en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*) de 1955, Geoffrey en *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*), de 1961, o Reggie en *The Leather Boys*, de 1964, tienen en común una insatisfacción, una melancolía o una tristeza que en opinión de este autor puede haber influido en la forma en que se sienten acerca de sí misma toda una generación de jóvenes gays. Aunque esto pueda ser cierto, nosotros optaremos por un estereotipo más general, el de gay, en el que se incluyen estos y otros hombres que suelen compartir varios rasgos de estereotipación; uno de ellos sería el de la insatisfacción sexual o afectiva, que es lo que caracteriza a los “jóvenes tristes” mencionados por Dyer.

Nuestra propuesta es que son siete los tipos más proclives a aparecer representados de forma estereotipada y seis los rasgos de estereotipación que se pueden emplear para describir sus actos y su papel en el desarrollo de la trama. Estos rasgos funcionan como indicadores: un personaje estará más o menos estereotipado cuantos más rasgos de estereotipación se hayan empleado en su caracterización. También el hecho de que sea fácil encasillarlo en alguno de estos siete tipos es un indicio evidente de que el personaje está estereotipado en un alto grado. Es esta una clasificación a la que hemos llegado empleando el pensamiento inductivo, después de analizar un amplio corpus de cintas europeas y norteamericanas de todas las épocas. Admitiendo que esta taxonomía puede mejorarse o refinarse, la combinación de esos dos parámetros tiene a nuestro juicio un mayor poder analítico que enumerar simplemente una lista de estereotipos. Solo añadir que más adelante propondremos el concepto de *estereotipación diluida* para referirnos a la forma de caracterizar al personaje homosexual en las épocas en las que la censura estaba vigente y únicamente se podía aludir a la disidencia sexual empleando pequeños detalles extraídos de los estereotipos.

A continuación presentamos algunos ejemplos de cintas en las que aparecen cada uno de los tipos propuestos, y analizamos la forma en que se han construido esos personajes empleando los rasgos de estereotipación. Posteriormente prestaremos atención a los rasgos de estereotipación en sí mismos, para finalmente ofrecer una tipología más compleja que nos aleje de los estereotipos y nos ayude a concebir personajes más redondos en cuanto a su masculinidad.

Tipos proclives a la estereotipación	Rasgos de estereotipación
<p>La mariquita o loca Muy afeminado y reconocible por la forma en que viste y gesticula, es normalmente objeto de burlas</p> <p>El gay Hombre habitualmente joven que se halla inserto en ciertas subculturas urbanas y cuya vida gira en torno al sexo y a su apariencia física.</p> <p>El macho Homosexual masculino, normalmente indistinguible, amante del vello corporal o facial, sin excesiva preocupación por su apariencia física.</p> <p>El carroza Maduro interesado en los jóvenes que suele emplear su posición económica para atraerlos a cambio de favores o dinero.</p> <p>El chapero Joven urbano de clase baja, no necesariamente homosexual, que alquila su cuerpo a los maduros</p> <p>El hombre de doble vida Ocultón homo o bisexual que acude a escondidas a cines, baños y locales de ambiente para desahogarse</p> <p>La transexual Hombre que se siente mujer y cuyo principal objetivo es operarse para transformarse corporalmente</p>	<p>Socialmente reconocible Vestimenta y accesorios Gestos faciales y corporales Lenguaje hablado Entorno personal</p> <p>Centralidad de la sexualidad Su orientación sexual condiciona de forma radical sus aspiraciones, modo de vida y entornos en los que se mueve</p> <p>Insatisfacción afectiva y sexual En permanente búsqueda de ligues y/o pareja, o ha renunciado a esa satisfacción</p> <p>Disgregación del cuerpo social Solitario, relegado a la marginalidad o integrado en ámbitos subculturales gays.</p> <p>Profesiones específicas Peluquero, decorador, artista, bailarín, anticuario, florista, modisto, intelectual, delincuente, prostituto.</p> <p>Destino fatal La muerte, el suicidio, la enfermedad, actitudes autodestructivas, el fracaso o la soledad</p>

Gráfico 9: Estereotipos y rasgos de estereotipación

Fuente: elaboración propia

2.3.7.1 - Tipos proclives a la estereotipación

La figura del **MARIQUITA** o de la **LOCA** ha servido para representar con frecuencia al homosexual en la comedia clásica de entreguerras y más adelante a partir de los años sesenta, cuando el régimen de representación permitió de nuevo la aparición de personajes explícitamente homosexuales. Constituye una de esas figuras cómicas que, tal como señalan los antropólogos (Pollio, 1983, p. 218) están presentes en las creaciones culturales de todas las sociedades y encarnan las actitudes que son inaceptables para la sociedad, desde el alcoholismo o la haraganería hasta la estupidez o la falta de higiene. El mariquita es un personaje bufonesco ideado para que el espectador masculino se desidentifique de él, una construcción social creada para indicar al varón cuáles son los límites que no debe transgredir en sus relaciones con otros hombres. ¿Cómo? Presentándose como una figura que reúne una serie de características que van unidas y que conforman una identidad indeseable que amenaza con posesionarse del infractor. Para sostener y consolidar su ideal positivo de masculinidad, el hombre necesita estigmatizar de sí mismo todos aquellos rasgos que no encajan dentro de ese ideal: la sensibilidad, la emotividad, la dependencia, la debilidad, los gestos, el tono de voz y las expresiones consideradas femeninas, el deseo de amar a otro hombre, la pasividad sexual anal y oral, la postración social. Todas esas características que el hombre correctamente socializado debe negarse a aceptar en sí mismo quedan proyectadas en una imagen social que constituye el ideal negativo de masculinidad: el estereotipo de mariquita, que aparece ridiculizado obsesivamente en el humor popular y en la comedia cinematográfica. La proliferación de palabras en distintos países para designar a esta figura revelan su marca social de otredad, de exclusión: marica, afeminado, loca, locaza, puto, lilo, joto, manflora,

Imagen 50: Las dos mariquitas de *Steambath* (1973) haciendo calceta.

Fuente: DVD. New York: Kultur Films, 2002

mariposa, mariposona ... son algunas de ellas. Un buen ejemplo de cómo se puede emplear la figura del mariquita estereotipado lo encontramos en *Steambath*, de Burt Brinckerhoff (1973). Hay varios hombres reunidos en una sauna, cubiertos con toallas. En realidad no saben aún por qué están allí; luego se darán cuenta de que han muerto, y de que el establecimiento en el que están es una especie de purgatorio. Dos de ellos, uno profesor en una academia militar y el otro taxista, charlan de asuntos intrascendentes hasta que se oyen los escupitajos de un tercer hombre. El taxista le increpa varias veces y le comenta al otro que aparte de guarro, debe ser marica. En ese momento entran en escena dos hombres muy amanerados que exclaman que no, que los maricas son ellos. La irrupción de estos individuos risibles se asocia con el asco que provocan los escupitajos y por su caracterización estereotipada son claramente distinguibles de los otros personajes masculinos. Los dos mariquitas forman grupo aparte y se les ve todo el rato juntos, haciendo ganchillo o leyendo revistas sin mezclarse con los demás ni intervenir prácticamente en sus conversaciones. En cierto momento hacen un número musical en el que cantan, bailan y hacen un striptease ridículo que termina con unos grititos ante el estupor de los otros. Por lo demás, cuando hablan lo hacen a coro, como si carecieran de individualidad. Todo marca así la división simbólica entre dos mundos que se excluyen: el de los maricas y el de los hombres hetero.

Podemos considerar que el **GAY** es una evolución de la figura clásica del mariquita y al igual que éste suele ser claramente reconocible por su apariencia y sus actitudes, por lo cual a veces no es tan fácil distinguirlos. La diferencia principal es el ámbito temporal en el que se desenvuelven: el mariquita es una figura más tradicional y más predecible por su inevitable amaneramiento, inserta en una sociedad homófoba que como mucho lo acepta como objeto de diversión y de burlas, en tanto los gais son producto de las sociedades más modernas y en apariencia más tolerantes, muestran mayor orgullo por el estilo de vida que han adoptado y quedan insertos en unas subculturas urbanas. Los gais más estereotipados suelen retratarse como jóvenes de vestimenta moderna, no necesariamente tan afeminados como los mariquitas aunque puedan serlo; su principal preocupación es ligar y tener sexo con otros hombres, y aunque ocasionalmente formen parejas estables, lo más frecuente es que se les vea en busca de una satisfacción afectiva que parece inalcanzable. Normalmente son desenfadados y no muestran demasiados intereses sociales, políticos o intelectuales; con frecuencia son provocativos y antisociales. Suelen ubicarse en ambientes subculturales concretos: discotecas y lugares de ambiente con tipos específicos de música, en los cuales la promiscuidad sexual y el uso de drogas es habitual. En nuestro imaginario suelen tener un nivel alto de vida, ser consumistas y prestar gran atención a la apariencia física, por lo cual cuidan su cuerpo en gimnasios, piscinas y saunas que les pueden servir además de lugares de encuentro.

Esta afición por esculpir su propio cuerpo ha dado lugar a lo que podríamos considerar un subtipo de gay, el *musculoso*, un homosexual urbano que muestra una preocupación casi obsesiva por su aspecto corporal y el desarrollo de sus musculatura, hasta el punto de llegar a caer en la vigorexia. Prefiere el cuerpo depilado y realiza distintas actividades deportivas para mantenerse en forma, cuidar su salud y también con objeto de tener más éxito cuando va a ligar al ambiente. Algunos le llaman la *musculoca*, aludiendo en broma al hecho de que puede tener tantas plumas y tanta afición a ser penetrado como cualquier otro mariquita o gay. Este subtipo, que es relativamente frecuente en el cine actual, tiene un curioso antecedente en la comedia musical de Howard Hawks *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*), de 1953. Cuenta la historia de dos bellísimas cantantes y bailarinas que viajan a Europa en barco y que experimentan distintas peripecias hasta que obtienen el amor y se casan con sendos millonarios. En la larga travesía comparten viaje con un equipo olímpico formado por un grupo de jóvenes deportistas hacia los que se sienten vivamente atraídas; sin embargo estos no están disponibles, ya que tienen que pasar el tiempo entrenando e irse a la cama pronto. Uno de los números musicales se desarrolla en un gimnasio con piscina que no por casualidad está decorado con figuras de guerreros de la antigua Grecia pintados en las paredes. La escenografía evoca un ámbito típicamente masculino y una época en la que la sexualidad entre hombres no estaba tan problematizada, en la que el amor entre los varones estaba incluso ensalzada en su poesía y literatura. Una de las cantantes se mueve entre los bellos atletas observando con deseo sus músculos y sus cuerpos esculturales, cuyo erotismo queda ensalzado por el hecho de que los ceñidos pantalones de color carne que llevan los hacen parecer desnudos; ella entona una canción en la que solicita su atención ante la total indiferencia de éstos, que absortos como están en sus ejercicios gimnásticos ignoran totalmente su presencia.



Imagen 51: A Dorothy la ignoran totalmente los atletas del equipo olímpico, en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2006

Muchos gais tienen modos de vestir definidos por modas diseñadas específicamente para ellos, por lo cual son fácilmente identificables visualmente, como si de una tribu urbana se tratara. A medida que madura el gay puede intentar mantener su apariencia juvenil y el mismo estilo de vida, lo cual puede convertirlo en un personaje un tanto patético. La diferenciación entre los gais y otros tipos de homosexuales como los carrozas y los machos puede ser un tanto difusa, ya que hay algunos rasgos que suelen compartir: el lugar central que ocupa en sus vidas la sexualidad, la exclusividad de su orientación sexual hacia personas de su mismo sexo, su inclusión en ciertas subculturas urbanas, y su separación radical del mundo heterosexual, especialmente de los hombres hetero. Además, según nuestro imaginario, en cuya creación participa con frecuencia el cine, todo hombre que se haga consciente de sus impulsos homosexuales y los lleve a la práctica deja de ser hetero y se convierte en gay. Pertenece ya a otra especie caracterizada por una forma de vida claramente diferenciada de la de los heteros. Este proceso se narra en muchas cintas. Por ejemplo, en *Philip Morris ¡te quiero!* (*I Love You Phillip Morris*), de Glenn Ficarra (2009) asistimos a la transformación de Steven, un policía casado y con una hija en un gay estereotipado. En tono burlón se nos explica que Steven de niño cuando miraba al cielo para imaginar la forma de las nubes veía ya en ellas penes erectos. Luego se casó y tuvo una niña, pero con el tiempo comenzó a serle infiel a su esposa aunque no con otras mujeres, sino con hombres. Como castigo sufre un accidente de coche, suceso que le inclina a acabar con la mentira, y es entonces cuando se convierte en gay: deja la policía, se disfraza con ropas juveniles, se consigue un novio con el que pasear a un perrito y se dedica a las estafas con objeto de poder costearse un estilo de vida lleno de frivolidad y lujo.



Imagen 52: La transformación de un hetero en gay. *Philip Morris ¡te quiero!* (2009)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2007



Imagen 53: El motero leather de los Village People en *Can't Stop the music* (1981)

Fuente: DVD. USA: Anchor Bay Entertainment, 2002

El principal rasgo del **MACHO** es que en la imagen que proyecta no hay lugar para todos esos rasgos de afeminamiento que caracterizan al mariquita; además su apariencia no suele ser tan moderna ni colorista como los gais. El macho se esfuerza por transmitir una apariencia de masculinidad a través de sus gestos y tono de voz. Suele gustarle mostrar su vello facial y corporal, por lo cual no son tan proclives a depilarse como los gais de gimnasio. Puede vestir como cualquier otro hombre y no cuidar demasiado su aspecto físico, o decantarse por modas específicas en su mayoría importadas de la cultura norteamericana como las ropas de piel negra (los *leather* o *lederones*), con tejanos y camisa abierta para mostrar el pelo del pecho como suelen hacer los *bears* u osos, y otras estéticas relacionadas con profesiones varoniles (militares, bomberos, leñadores, obreros...). Entre los machos no hay tanta adoración de la juventud como entre

los gais, de modo que si al madurar siguen conservando cierto atractivo físico y tal vez un bonito pelo canoso, pueden seguir siendo muy deseados y ser denominados por los demás como papis (*daddies* o *daddy bears*).

Varios de estos personajes masculinos son los que recreó desde finales de los años setenta el popular grupo musical neoyorquino los Village People. La caracterización de sus componentes, hombres muy varoniles todos ellos, estaba inspirada en personajes reales que pululaban por el ambiente gay del Village: un trabajador de la construcción bigotudo, un indio con un gran penacho de plumas, un policía barbudo y un militar de raza negra, un vaquero con bigote y un motero leather peludo y con barba. El musical biográfico sobre ellos, *Can't Stop The Music*, dirigido por Nancy Walker (1981), incluye varios números cargados de homoerotismo, especialmente aquel en que un numeroso grupo de hombres bailan en un gimnasio al son de una de las canciones más populares del grupo, *Young Man Christian Academy*, nadan en la piscina y juegan a tirarse jabón desnudos en las duchas. En la película aparece alguna imagen fugaz de chicos que caminan abrazados en el barrio del Village y la imagen del arcoiris en algunos establecimientos, lo cual transmite una idea amigable hacia el ambiente gay. Sin embargo, tal vez por razones comerciales, se omitieron las alusiones demasiado directas a la posible homosexualidad de los miembros del grupo, y se creó la ficción de que era

una mujer, que actúa como protagonista, Samantha, la que se encargó de formarlo y promocionarlo. Aunque los Village People, que después de más de treinta y cinco años siguen en activo, han tenido un gran éxito mediático, su público mayoritario ha sido siempre el gay.

El **CARROZA** y el **CHAPERO** son dos figuras complementarias que aparecen con cierta frecuencia en nuestro cine y que son proclives a la estereotipación. La imagen más habitual del carroza es la de un hombre maduro, fácilmente identificable como homosexual, generalmente con una posición económica acomodada, de gustos refinados y con gran interés por atraer a los jóvenes con objeto de obtener un placer meramente sexual, muchas veces a cambio de regalos, favores o dinero. El chaperó por su parte suele estar retratado como un joven urbano de clase baja y familia desestructurada, con escasas perspectivas de futuro, que no es necesariamente homosexual de forma exclusiva. Las relaciones entre ellos suelen ser tensas y no ir más allá del sexo pagado. Además, siempre planea el peligro de que el chaperó robe o agreda al carroza.

En el policiaco clásico francés *Crónica negra (Un flic)*, de Jean-Pierre Melville (1972), encontramos un ejemplo de esta tipología de personajes. La policía acude a casa de un homosexual ya maduro al que un joven ha intentado robar una valiosa pieza escultórica. La vivienda está decorada con gran elegancia y el hombre, ligeramente amanerado, viste con refinamiento, usa un monóculo y habla con gran corrección:



Imagen 54: El rico parisino homosexual con el ladronzuelo en *Crónica negra* (1972)

Fuente: DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2011

- Somos las víctimas elegidas. Tratamos con auténticos profesionales. Primero nos dicen que tienen veinte años. Luego nos roban. Entonces nos muestran su carné de identidad, y por supuesto no podemos presentar denuncia sin arriesgarnos a ser acusados de corrupción de menores.

Al parecer el chico, al que le faltaba solo seis meses para alcanzar la mayoría de edad, había salido corriendo con la valiosa escultura, pero como su víctima gritó el portero pudo detenerlo. El inspector de policía tranquiliza al hombre explicándole que para que le condenen por corrupción de menores tiene que ser reincidente. Aunque la situación se desenvuelve con suavidad y sin grandes tensiones, traslada al espectador el lugar común según el cual la vida sexual de los homosexuales es promiscua de forma inherente y la relación entre un hombre maduro y un joven debe estar mediatizada por un interés económico. Por ello es bastante raro que se presenten en nuestro imaginario cinematográfico hombres maduros sin solvencia económica, y más aún que logren iniciar relaciones satisfactorias y desinteresadas con chicos más jóvenes.

El **HOMBRE DE DOBLE VIDA** es el estereotipo con el que se representa fundamentalmente al varón que no es exclusivamente heterosexual, muchas veces casado y padre de familia. Siendo consciente de la atracción que siente hacia las personas de su mismo sexo se ve obligado a satisfacer esa faceta de su masculinidad a escondidas. En su apariencia física, gestos y forma de vestir no suele dar señales de esas tendencias que se ve obligado a mantener celosamente en secreto. Es una figura que refleja el fuerte monosexismo y bifobia imperantes. El drama que se desencadena cuando todo llega a saberse suele ser bastante previsible; el hecho de que un marido y padre de familia mantenga relaciones homosexuales se considera en nuestros parámetros culturales una transgresión mucho más grave que cualquier otra infidelidad, un acto sumamente dañino para la institución familiar que suele tener como resultado la destrucción del matrimonio. En el mejor de los casos el hombre de doble vida transita hacia la homosexualidad exclusiva y eventualmente forma una pareja de su mismo sexo, pero lo habitual es que su destino sea la soledad, la locura, la enfermedad y/o el suicidio. Un filme que explora con cierto interés este asunto es *Leaving Metropolis*, de Brad Fraser (2002), Matt es un hombre casado que se considera heterosexual y que únicamente recuerda haberse enamorado en el instituto de un compañero de estudios, sin haber llegado a realizar ningún acto sexual con él. Ese evento del pasado lo había guardado en secreto, pero ocurre que se enamora de nuevo, en este caso de David, un pintor gay con el que sí comienza a mantener relaciones sexuales. Matt le explica a su amante lo perplejo que está por los sentimientos que experimenta hacia él.

- A mí me gustan las mujeres, siempre me han gustado. Nunca había querido hacer algo así antes, excepto con Randy en el instituto.

- Puede que *marica* y *lesbiana* no sean nombres; puede que en realidad sean verbos.

La observación de David es bastante aguda. En realidad no se trata tanto de lo que uno es, que nos lleva a una consideración esencialista de la orientación sexual, sino de lo que uno hace. Tal como explicaba Kinsey (1949, p. 545), más que emplear los términos "homosexual" y "heterosexual" como sustantivos y adjetivos

para designar a las personas, sería más adecuado aplicarlos al acto sexual en sí o al estímulo erótico al que responde el individuo. No es que las personas sean heterosexuales u homosexuales, sino que la orientación de su deseo y sus actividades sexuales varían en cierta proporción según sea con uno y otro sexo. Pero ese no es el concepto que predomina en nuestro entorno. Así cuando su esposa Violet se entera de lo ocurrido, de que Matt es un "maricón de mierda" ("a fucking fag") y un "chupapollas" ("cocksucker"), le abofetea, le echa de casa sin contemplaciones y le ordena que le de la llave del apartamento. Él no ha dejado de quererla y ha seguido manteniendo relaciones sexuales con ella, pero sus ruegos para que afronten juntos la situación no sirven de nada. Para Violet esa faceta que acaba de descubrir en su marido es totalmente inadmisible y hace que cambie radicalmente el concepto que tenía de él. No concibe un marido que no sea heterosexual de modo exclusivo. Tampoco David es muy comprensivo con él y rompe la relación, ya que el estilo de vida promiscuo que lleva no deja lugar para un vínculo afectivo estable; de esa forma, el destino de Matt por no decantar su deseo hacia uno de los dos extremos de la escala Kinsey es la soledad.

El de **TRANSEXUAL** es un estereotipo relativamente reciente, creado de forma fundamental por los discursos médicos, que se han encargado de realizar una intensiva propaganda de la vaginoplastia y de otros métodos hormonales y quirúrgicos encaminados a transformar el cuerpo masculino en un cuerpo femenino. No es una novedad la existencia de hombres que cuentan con los genes XY y que por tanto son genéticamente varones, pero que sin embargo se identifican más con los roles femeninos que con los masculinos y que se perciben a sí mismos como mujeres, por lo cual se sienten más a gusto mostrándose socialmente como tales. Es ésta una muestra más de la diversidad biológica que nos caracteriza como especie. En distintas épocas y culturas se ha tenido en distinta consideración a estas personas, y en muchos casos la diferencia entre el hombre que se traviste por diversión, el que se siente mujer y por ello se viste como tal y la transexual ha sido bastante difusa. Sobre lo que nos interesa llamar la atención aquí es el perfil que de forma tan reiterada se ofrece en nuestro imaginario acerca de sus características vitales, estilo de vida y el destino de las transexuales. El retrato que se suele hacer de ellas es el de mujeres despampanantes e hiperfemeninas que han entrado en un proceso de transformación corporal hormonal y quirúrgica con objeto de transformarse en féminas al cien por cien: para ello no basta con travestirse y eliminar los caracteres sexuales secundarios masculinos empleando las hormonas, sino que necesitarían someterse a una serie de operaciones (implantación de senos, retoques en los pómulos...). La gran mayoría de las transexuales que aparecen en nuestros relatos cinematográficos están medicalizadas y encajonadas en una situación pre o postoperatoria; algunas, las menos, deciden conservar el pene y se sienten bien con él, pero en su mayoría consideran la vaginoplastia -la extirpación de los órganos sexuales masculinos y la creación de una vagina artificial- como la operación final y transcendental que hipotéticamente les daría la felicidad, porque las transformaría definitivamente en mujeres. Básicamente las transexuales son víctimas de una polaridad extrema entre lo masculino y lo femenino que no deja espacio para que las personas de naturaleza intermedia como ellas sean como son. El rechazo social y laboral que sufren es lo que las inclina a transformarse en mujeres indistinguibles, porque entre tanto las únicas profesiones a las que en su mayoría pueden dedicarse son la prostitución y los espectáculos de transformistas.

Un drama reciente como *Powder Blue*, de Timothy Linh Bui (2009) puede ayudarnos a ilustrar este estereotipo. Charlie, un hombre maduro de raza negra que fue reverendo, hoy está lleno de tristeza por haber perdido a su adorada esposa en un accidente de tráfico. En una suerte de expiación de su culpa acude de noche en coche a una calle en la que pululan las travestis que se prostituyen y elige a una que parece la más débil, porque está sentada apoyada en una farola. Se trata de una chica mexicana de gran belleza llamada Lexus que le pide veinte dólares por chupársela y cien si quiere follarla; le explica que a pesar de sus tetas y de su aspecto femenino tiene unos órganos genitales masculinos plenamente funcionales, aunque está ahorrando por operarse. Charlie ofrece a Lexus una oportunidad sorprendente: le dará todos los ahorros de su



Imagen 55: Matt perplejo por sentirse atraído hacia David en *Leaving Metropolis* (2002)

Fuente: DVD. CA (USA): Wolfe Video, 2004



Imagen 56: Charlie acaba triunfando en el amor, mientras que la prostituta transexual se suicida. *Powder Blue* (2009)

Fuente: DVD. London: Momentum, 2010

vida, que ascienden a cincuenta mil dólares, a cambio de que le pegue un tiro en el corazón, y para que más tarde no tenga problemas con la justicia dejará una nota de suicidio firmada por él. La motivación del antiguo reverendo para tomar la decisión de que sea otra persona quien acabe con su vida es que no quiere ir al infierno, ya que de acuerdo con sus creencias religiosas el suicidio es un gravísimo pecado. De eso se da cuenta Lexus, quien antes de irse de allí asustada le grita que todo el mundo tiene problemas y que se enfrente a ellos. Más tarde vuelven a verse y la transexual lleva a Charly a su casa. Allí averigua que Lexus se ha intentado suicidar alcuando ve las cicatrices en sus muñecas y se produce una escena chocante. La prostituta le pide a Charly su pistola y le asegura que va a satisfacer su deseo de morir. Pero cuando ya tiene la pistola en la mano le explica que ella sufrió por amar a un hombre que la dejó por no ser mujer y se suicida inesperadamente pegándose un tiro en el corazón. Mas tarde Charlie se da cuenta de que su momento para morir no ha llegado aún y accede a las pretensiones amorosas de una camarera divorciada. Como vemos, Lexus reúne prácticamente todos los rasgos de estereotipación que vamos a analizar a continuación: es socialmente reconocible, su sexualidad condiciona de forma radical su forma de vida, no es feliz en el sexo ni el amor, se mueve en ámbitos marginales y se dedica a la prostitución, no es fácil identificarse con ella y su destino es fatal.

2.3.7.2 - Rasgos de estereotipación

Tal cómo hemos explicado, nuestra investigación nos ha llevado a considerar que además de los tipos que son más proclives a ser representados de forma estereotipada, hay una serie de características que se emplean con una frecuencia significativa en el cine cuando se incluye a un homo o bisexual en la trama. Son rasgos que se suman en la construcción del personaje, y cuantos más de ellos se hayan empleado en su caracterización más aumenta su grado de estereotipación.

Ser **SOCIALMENTE RECONOCIBLE** (por la vestimenta y otros accesorios, los gestos faciales y corporales, el lenguaje hablado y el entorno personal) es uno de los rasgos típicos que se atribuye al personaje homosexual. Dyer (1978, p. 79) señalaba que con frecuencia la sociedad ha percibido como algo amenazador el hecho de que exista cierta fluidez en la orientación del deseo, tal como de hecho ocurre en la realidad, y por ello resulta "tranquilizador tener bien categorizada la homosexualidad, demarcándola bien, desde el principio, mediante una iconografía ampliamente conocida.". En el cine, con frecuencia se considera necesario revelar desde el principio la homosexualidad del personaje; además, su papel en la trama, sus palabras y actos suelen estar relacionados estrechamente con su orientación sexual. Por ejemplo, en *La estanquera de Vallecas*, de Eloy de la Iglesia (1987) uno de los vecinos de los que se congregan enfrente del estanco es fácilmente identificable por su llamativa camisa de colores y su pluma.

La forma más sencilla de construir un personaje fácilmente identificable como homosexual es recurrir al amaneramiento: un tono de voz, gestos faciales y movimientos corporales que intentan emular a los de la mujer, y ciertas peculiaridades en el habla como como el uso del femenino para referirse a sí mismo o a otros homosexuales. Lo grotesco y artificioso de esas poses pueden regocijar al espectador o despertar sentimientos de rechazo, pero difícilmente llamar a la identificación.

Además de la gestualidad y la forma de moverse, el cine emplea otros recursos visuales con objeto de marcar la homosexualidad del personaje. El travestismo, la vestimenta propia de las subculturas gais, elementos tan frecuentes como el perrito de lanas, una flor en la solapa, un pañuelo de colores al cuello y en general cualquier prenda que por su color sea especialmente llamativa puede servir para marcar la diferencia entre el homosexual y el resto de los personajes masculinos presumiblemente heterosexuales. Un buen ejemplo lo encontramos en la producción británica *Matar o no matar, éste es el problema* (*Theatre of blood*), de Douglas Hickox (1973). Es la historia de una venganza planeada cuidadosamente por un actor que va asesinando uno a uno a los críticos teatrales que arruinaron su carrera artística. Lo hace recreando para cada uno de ellos una escena de Shakespeare que termina con la muerte de la víctima. Entre los críticos hay uno muy obeso, Meredith, al que se le identifica fácilmente como homosexual por el hecho de que siempre lleva en los brazos dos perritos de lanas hacia los que siente un apego enfermizo. En vez de corbata lleva habitualmente un pañuelo rojo al cuello, y una vez incluso lo vemos con un llamativo traje color



Imagen 57: Entre el gentío, el bombonero de *La estanquera de Vallecas* (1987) es fácilmente reconocible.

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2003

rosa. No es demasiado amanerado, y si no fuera por esos detalles podría pasar desapercibido entre los otros críticos, que visten de traje con corbata y tienen un aspecto más convencional, por lo cual tendemos a considerarlos dentro de la norma, es decir, heterosexuales. Como vemos la caracterización que se hace de Meredith marca su otredad respecto al resto de los personajes masculinos con unas pocas pinceladas y sin que se tenga que hacer explícita su condición. Su comportamiento es además sumamente ridículo, con lo cual el espectador no lamenta demasiado la espeluznante muerte de un individuo tan antipático: después de haber sido engañado para que haga el papel de la Reina en Tito Andrónico -evidente y risible alusión a su homosexualidad-, le obligan a comer un pastel hecho con la carne de sus perritos con un inmenso embudo y hasta la asfixia.



Imagen 58: Crítico teatral reconocible por su forma de vestir y sus perritos de lana en *Matar o no matar, esa es la cuestión* (1973)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2004

Por último mencionar que el entorno personal en el que se ubica a un personaje puede informar también al espectador acerca de sus preferencias sexuales. Este recurso fue empleado especialmente en las épocas en que por los condicionamientos de la censura no se podía hacer demasiado visible la disidencia sexual. Por ejemplo tanto en *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*), de Joseph L. Mankiewicz (1959) como en *Diferente*, de Luis María Delgado (1962), la cámara se recrea mostrando los objetos presentes en los respectivos cuartos de los protagonistas (elementos decorativos, cuadros, libros...), que por sus connotaciones culturales sugieren su condición sin necesidad de hacerla explícita.

La **CENTRALIDAD DE LA SEXUALIDAD** suele caracterizar al homo o bisexual cuando aparece en el relato tanto en papeles principales como secundarios. Esto es muy propio de nuestra época, en la que la sexualidad forma parte decisiva de la identidad personal, y el cine no puede dejar de reflejarlo. En este sentido, las reflexiones de Martínez Expósito (1997, p. 63) acerca de la construcción del personaje literario son perfectamente aplicables al cinematográfico.

Es común en nuestras sociedades que la homosexualidad funcione como rasgo primordial o central en la construcción social de los individuos. Por eso no es frecuente que en la literatura la homosexualidad de un personaje se contemple como rasgo secundario o accesorio. Lo común es que el personaje homosexual sea representado ante todo como homosexual, y sólo una vez establecida la preponderancia de su homosexualidad se contemplen otros rasgos, como profesión, edad, estado civil, poder adquisitivo, religión, filiación política, etc.

Efectivamente, lo más habitual es que la orientación sexual del personaje identificado por el espectador como homosexual condicione radicalmente su conducta y el papel que cumple en la trama. Es verdaderamente raro que ese aspecto quede en un segundo plano y que su caracterización se centre en otros rasgos de su personalidad o en otros asuntos como su implicación social, profesión o aspiraciones personales, sin que éstas queden condicionadas de forma directa por su orientación sexual y el lugar que ocupa en la sociedad como homosexual o gay. Si esto es cierto para el cine dirigido al gran público, el lugar central que ocupa la sexualidad es aún más evidente en las películas que retratan la experiencia homosexual desde dentro; tendremos ocasión de comprobarlo cuando nos detengamos en las películas de temática gay.

Una película que hemos incluido en la muestra de cine español, puede ayudarnos a reflexionar sobre este asunto. Posiblemente el nombre que se puso a la película biográfica sobre el poeta Jaime Gil de Biedma, *El cónsul de Sodoma*, dirigida por Sigfrid Monleón (2009) sea muy comercial, ya que con esa referencia a la Sodoma bíblica cualquiera se dará cuenta de que toca asuntos sexualmente escabrosos; la disipación sexual, la homo o bisexualidad tal vez. Pero realmente con ese título se está calificando al poeta de sodomita, y por eso Juan Marsé, uno de los amigos que conocieron a Gil de Biedma en profundidad, probablemente tenga razón al calificarlo "de título infamante" (Ruiz, 2010). Efectivamente, se da mucha más importancia a la vida sexual íntima del personaje, retratado aquí como un bisexual con claras preferencias homosexuales, antes que a otros factores



Imagen 59: Cartel de *El Cónsul de Sodoma*, de Sigfrid Monleón (2009)

Fuente: descargado desde <http://www.filmaffinity.com/>

de su personalidad como su vitalidad, su formación literaria o su genialidad poética. Ciertamente la cinta parece más la biografía sexual de un individuo permanentemente obsesionado por el sexo que la de un intelectual y poeta. Las primeras escenas del relato lo muestran en Filipinas cuando tenía unos treinta años, dedicado a mantener relaciones con jóvenes nativos, y las últimas, poco antes de morir de sida, observando extasiado cómo un chapero al que acaba de contratar baila desnudo ante él.

La centralidad de la sexualidad está estrechamente relacionada con otro rasgo que se atribuye habitualmente a los personajes homo o bisexuales en los relatos cinematográficos: el de la permanente **INSATISFACCIÓN AFECTIVA Y SEXUAL**. Si el mariquita estereotipado se presenta por lo general como un individuo prácticamente asexual o de cuya vida íntima no se menciona casi nada, el gay y el macho suelen encontrarse atrapados en una búsqueda permanente de ligues y de calor afectivo. Tampoco el carroza que va en pos de los jovencitos para satisfacer sus deseos suele encontrar demasiada satisfacción en esas relaciones peligrosas e interesadas; el joven que se prostituye tal vez espere tropezarse con una figura protectora y paternal que nunca llega. El hombre de doble vida tiene que contentarse con fugaces encuentros clandestinos, y puede que la transexual anhele que un hombre de verdad la ame como amaría a una mujer. Hemos mencionado estas líneas narrativas de forma un tanto esquemática y simplificada, pero verdaderamente han sido las más frecuentes. Las parejas felices, los homosexuales contentos con la forma en que experimentan su vida sexo-afectiva o simplemente los que tienen otras prioridades en su vida, han sido excepcionales hasta fechas relativamente recientes, en que el cine de corte normalizador ha comenzado a ofrecer modelos más positivos y más anclados en la realidad.

La **DISGREGACIÓN DEL CUERPO SOCIAL** es resultado del proceso de etiquetación, exclusión y formación de exogrupos que ya hemos analizado. El individuo que es víctima del prejuicio social por razón de su orientación sexual puede optar por aislarse, por moverse en ámbitos marginales separados de la sociedad bien pensante o por integrarse en las subculturas gais. Eso pueden ayudarnos a comprender por qué miles de hombres, expulsados de su entorno social, se ven obligados a emigrar a las grandes ciudades y a aislarse en guetos que perciben como entornos amigables para poder vivir con cierta dignidad su sexualidad. También por qué ha surgido un cine homocentrado, es decir, un cine que recrea un imaginario en el cual los gais se desenvuelven en un ámbito ajeno al resto del cuerpo social. Hay un filme independiente norteamericano que refleja muy bien este proceso desde dentro de la experiencia homosexual: *Circuit* de Dirk Shafer (2001) cuyo protagonista, John Webster, es un policía que trabaja en una población rural de Illinois. Cuando se conoce su homosexualidad los compañeros de trabajo se burlan de él en las duchas, y unos jóvenes del pueblo llegan a pegarle una paliza a pesar de la supuesta autoridad que debería darle el uniforme. En principio su intención era residir en el lugar donde nació, pero las circunstancias le inclinan a aceptar la sugerencia de su superior, que emigre a un ambiente más compatible con su estilo de vida, y decide pedir un traslado a Los Ángeles. A partir de ahí su preferencia sexual le condiciona totalmente la existencia porque ha tenido que integrarse en una especie de gueto. La película en este sentido no es complaciente, ya que llama la atención en cuanto a la posibilidad de que este estilo de vida lleve a un círculo destructivo de promiscuidad sexual y consumo de drogas.

Asignar **PROFESIONES ESPECÍFICAS** es un tópico que aparece de forma repetida en la caracterización del homosexual en el cine. Entre los mariquitas, carrozas y gais estereotipados abundan los peluqueros, esteticistas decoradores, modistos, bailarines, anticuarios, floristas, intelectuales y artistas en un sentido general. Sin embargo es rarísimo encontrar en los guiones un gay que sea por ejemplo cirujano o barrendero. Por su parte, los chaperos se dedican típicamente a la delincuencia y la prostitución, en tanto las transexuales trabajan en la prostitución y en espectáculos de transformistas; una transexual que sea, digamos, abogado o profesora universitaria es algo que se sale totalmente de los rígidos esquemas que emplea nuestro cine para caracterizar al transexual.



Imagen 60: El detective Poirot interroga a Rex en *Muerte bajo el sol* (1982)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2003

La ocupación de un determinado individuo, unida a otros rasgos de estereotipación como alguna prenda llamativa, así como ciertas poses y amaneramiento, suele ser suficiente para que el espectador caiga en la cuenta de su homosexualidad sin que ese sea un asunto que tenga que hacerse del todo explícito. Por ejemplo *Muerte bajo el sol* (*Evil Under The Sun*), de Guy Hamilton (1982), uno de los muchos filmes inspirados en las novelas de Agatha Christie, caracteriza de esta forma a uno de los sospechosos de asesinato. Mientras el detective belga Hercule Poirot está disfrutando de sus vacaciones en una soleada isla de la costa mediterránea, una famosa actriz llamada Arlena aparece estrangulada en una playa solitaria. Entre las personas a las que Poirot interroga para

determinar sus coartadas está el escritor Rex Brewster, quien resulta ser inocente, pero que pudo tener como motivación para cometer el crimen el hecho de que estuviera escribiendo una biografía sensacionalista acerca de la artista y que ésta le hubiera comunicado que iba a negarse a autorizar su publicación. Acerca de la orientación sexual no ortodoxa de Rex, lo más explícito es un comentario que deja caer una niña cuando insinúa que su madre le había prohibido hablar con hombres “extraños” como él; pero la profesión de Rex, el hecho de que suela llevar al cuello un llamativo pañuelo rojo con lunares blancos, la forma en que sujeta el cigarrillo con la mano doblada ligeramente, ciertos modales refinados y pedantería al hablar, son pistas más que suficientes.

Hay una anécdota que hizo comprender al autor de esta tesis hasta qué punto esa ficción de que los gays se dedican a profesiones específicas ha calado en el imaginario colectivo. Ocurrió un día que uno de mis clientes de terapia sexual expresó una inquietud acerca de su hijo adolescente, que le acababa de revelar que era gay. Como hasta aquel momento había sido abiertamente homófobo le costó aceptarlo, pero finalmente consideró que lo que realmente le importaba era que su hijo fuera feliz. Entonces le surgió la preocupación de cómo podría encauzar a su hijo profesionalmente. “¿Le mando a estudiar peluquería, o decoración, filología para que se haga escritor...?”, me preguntó con cierta inquietud. Naturalmente le animé a que dejara a su hijo estudiar lo que quisiera y a elegir la actividad que más le gustara. El hombre se quedó un tanto perplejo cuando le expliqué que había gays en todas las profesiones: periodistas, bomberos, policías, profesores, administrativos... Eso es algo que nunca hubiera imaginado, porque según me comentó su hijo era la primera persona homosexual que había conocido. Había asumido como cierta la información que circulaba en los medios de comunicación acerca de lo que supuestamente son los gays.

Varias cintas recientes han tenido la audacia de abordar este asunto desde fuera de la experiencia homosexual. ¿Qué ocurre si un muchacho siente afición por actividades consideradas típicamente femeninas como la cocina o el baile? ¿Significa eso que vaya a decantarse hacia la homosexualidad? Ese es el interrogante que abre la excelente producción británica *Billy Elliot* (quiero bailar), de Stephen Daldry (2000) que nos traslada a la Inglaterra de 1984, durante la revuelta social protagonizada por los mineros contra el gobierno de la Dama de Hierro. Billy, el hijo de uno de los mineros, tiene once años y está apuntado a las clases de boxeo en un centro deportivo, pero en realidad lo que le atrae es la música y el baile. Lo descubre cuando por casualidad se mete en una de las clases de ballet de la Sra. Wilkinson y se pone a bailar rodeado de niñas. Inicialmente siente reparos a seguir con las clases porque se siente un marica, pero decide continuar y tanto es el placer que encuentra explorando los ritmos y las posibilidades de expresión que le ofrece su cuerpo que ya nada le hará dar marcha atrás. Cuando su padre se entera se enfurece y mantiene una conversación con él en que sin llegar a expresarlo con palabras manifiesta su temor de que su hijo al dedicarse a esa actividad deportiva que él considera femenina pueda ser homosexual.



Imagen 61: *Billy Elliot* (2000) cuestiona el prejuicio según el cual todos los bailarines son maricas.

Fuente: DVD. Madrid: Paramount, 2004

- Los chicos juegan al fútbol, o boxean, o luchan, pero joder, no hacen ballet. (...)
- No sé qué tiene de malo.
- Sabes perfectamente qué tiene de malo.
- No lo sé.

El padre insiste, sin poner en palabras cuál es su verdadero temor, y tiene que ser Billy el que lo exprese.

- ¿Qué quieres decirme, papá? (...) No son todos maricas, papa, algunos bailarines son fuertes como los atletas.

Tras enfrentarse a todas las dificultades Billy sigue preparándose, consigue superar las pruebas de admisión para entrar en una reputada escuela de baile y años después alcanza su sueño de convertirse en bailarín profesional.

Plantear un **DESTINO FATAL** para el personaje homosexual -la muerte, el suicidio, la enfermedad, el fracaso, la locura, la soledad- ha sido otro de los lugares comunes más empleados en la historia del cine. Trataremos este asunto cuando desarrollemos la modalidad fatalista en cuanto a la problematización, pero aquí podemos recordar *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*) de Nicholas Ray (1955). Se trata de una cinta clave, porque antecede a toda una línea narrativa muy prolífica hasta el presente en la que se marca la muerte como destino inevitable para el personaje homosexual, el cual debe desaparecer simbólicamente para dar paso al triunfo de la pareja heterosexual reproductiva. Cuenta la historia de varios menores con carencias



Imagen 62: La absurda muerte de Plato antecede al triunfo de la pareja normativa en *Rebelde sin causa* (1955)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2005

afectivas y problemas familiares que coinciden una noche en comisaría: a Jim lo han encontrado borracho en medio de la calle, Judy se ha escapado de casa porque se siente maltratada por su padre y Plato ha matado con una pistola a unos perritos. Jim acaba de llegar con sus padres al pueblo y hace esfuerzos por integrarse en el nuevo entorno. Entre los estudiantes del Instituto vuelve a ver a Plato, un muchacho triste y solitario, carente de afecto y de amigos. Adivinamos la posible homosexualidad de Plato cuando vemos que en las taquillas de la escuela tiene la fotografía de un actor de la época, Alan Ladd, y un espejo al que se mira cuando se arregla el pelo, imitando el peinado del actor. Se indica así la necesidad que tiene el chico de buscar un referente masculino; lo encuentra en Jim, por el que siente gran admiración y ya no se despegaba de él. Jim también se

resente de la ausencia de una referencia masculina sólida, ya que su padre es un hombre cariñoso pero débil, que está dominado por su esposa y su suegra. Después de una pelea a navajazos con Buzz, el novio de Judy, se retan a un juego peligroso para probar su valentía: deben correr cada uno en un coche en paralelo hacia un acantilado a la vista de todos los chicos. El último que salte antes de despeñarse los coches será el vencedor. El resultado es la muerte azarosa de Buzz, que no puede saltar a tiempo. Después del grave incidente todos huyen. Plato invita a Jim para que pase la noche en su casa, diciéndole que no tiene muchos amigos, y que así por la mañana podrían desayunar juntos como hacía con su padre. Jim rechaza con amabilidad su invitación. Como vemos, la proposición que hace Plato a Jim podría tener una posible lectura homosexual, pero dados los impedimentos impuestos por la censura de la época se oculta convenientemente detrás de una necesidad abstracta de afecto, exenta en apariencia de connotaciones sexuales. No obstante, simbólicamente para Jim supone un punto de inflexión, ya que es un momento en que debe decantar la orientación de su deseo o bien hacia su joven amigo o bien hacia Judy. Será con ella con la que formará una pareja socialmente aceptable. Cuando los tres se esconden en una casa abandonada, Jim y Judy se enamoran y hacen en cierta forma el papel de padres de Plato. Pero todo termina en una incomprensible locura irracional del muchacho que le inclina a exponerse portando una pistola a las balas de la policía. Este trágico final, que recibe un tratamiento melodramático, sirve para marcar con claridad el límite entre el deseo admisible y el que no tiene un espacio legítimo. Con la muerte de Plato muere simbólicamente la posibilidad de un deseo homosexual que de por sí ni tan siquiera había podido manifestarse con claridad, y el relato acaba con el triunfo de la pareja heterosexual reproductiva. Eso se hace evidente cuando vemos que Jim y Judy caminan abrazados, y detrás los padres de Jim, satisfechos porque su hijo ha tomado el camino correcto.

2.3.7.3 - Tipologías y personajes redondos

Dada la naturaleza bisexual del ser humano, cualquier varón puede haber disfrutado de experiencias homosexuales a lo largo de su vida con mayor o menor exclusividad, independientemente de que se considere a sí mismo homosexual, bisexual o heterosexual, y de cómo haya sido etiquetado socialmente. Sus prácticas sexuales preferidas pueden ser diversas e incluir o no el sexo oral y el coito anal activo y/o pasivo, independientemente de que su apariencia sea más o menos masculina. Los lugares de encuentro a los que acuda cuando desee contactar con otros hombres también varían en dependencia de sus propios gustos o de la disponibilidad que haya en el lugar donde resida. Su faceta homosexual puede ser conocida públicamente, solo en su círculo más íntimo (familiares, amigos), algo que se reserva para sí mismo o permanecer en el inconsciente. Es necesario tener en cuenta también su identidad de género: masculina si se siente hombre, femenina si se sienten mujer, transexual si han iniciado un proceso de transformación de su cuerpo con hormonas y/o cirugía, o ser intersexual de nacimiento.

Toda esta variedad de factores hace que cualquier tipología basada en unas pocas categorías sea muy poco ilustrativa y muy sesgada. De eso era consciente Oscar Guasch cuando hizo su excelente radiografía de los cambios que se habían producido en España durante la época de la transición. Este autor (Guasch, 1991, pp. 86-108) revisó algunas de las tipologías más conocidas en aquel momento para luego proponer la suya propia, con cinco categorías: *macho*, *blando*, *loca*, *carroza* y *reprimido*; las tres primeras, que intentan dar cuenta del grado de masculinidad, tienen mayor interés, así que las adoptaremos. Pero la tercera y la cuarta categorías son más que discutibles. *Carroza* se refiere a un asunto muy diferente, la edad. Y entre los *reprimidos*, Guasch incluye a los hombres casados y bisexuales que tienen relaciones con otros hombres, tal vez no de forma exclusiva y a escondidas, pero plenamente conscientes de lo que hacen y sin represión

alguna. Nuestra propuesta será muy diferente; no obstante, tendremos en consideración las reflexiones de este autor por su innegable valor testimonial y descriptivo.

Una de las tipologías que menciona Guasch sin dar demasiados detalles al respecto es la de activo o pasivo. Efectivamente, en el imaginario social está muy presente la idea de que los homosexuales son pasivos o activos, y que el agente activo es el masculino, el que hace de hombre, en tanto el que es penetrado es más femenino, el que hace de mujer. El motivo probablemente es que se intenta buscar un paralelismo con la pareja heterosexual, en la que el hombre al practicar el coito es el que penetra a la mujer vaginalmente. Es obvio que entre dos hombres la situación es diferente, ya que ambos tienen la capacidad fisiológica de penetrar y de ser penetrados, y que potencialmente pueden obtener gran placer con ambas prácticas. El hecho de que unos se identifiquen inicialmente más con el rol activo y otros con el pasivo depende más que nada de factores culturales. Al hombre que desea conservar su masculinidad se le ha enseñado que ofrecer el culo es una de las cosas más vergonzosas que puede hacer, una señal de que está siendo dominado, y en consecuencia contrae fuertemente los músculos del esfínter para evitar la penetración cuando se le ofrece esa posibilidad; por su parte el que se ha identificado con el rol femenino puede tal vez despreciar su propio pene y fantasear con entregarse a su pareja como si fuera una mujer. Realmente lo que ocurre es que con la experiencia esos roles suelen hacerse más flexibles, y que muchos de los hombres que se negaban a ser penetrados al principio acaban aprendiendo a disfrutar de ello. Arnalte (2004, p. 107) menciona un estudio muy revelador publicado en 1970 por la Dirección General de Instituciones Penitenciarias. A un equipo formado por un psicólogo, un médico general y un psiquiatra, le encargaron que estudiara a una población de doscientos reclusos homosexuales y que determinara cuáles eran activos, cuáles eran pasivos, y cuáles eran mixtos (lo que hoy llamaríamos *versátiles*), con objeto de clasificarlos y decidir a qué prisión enviarles, basándose en la presuposición errónea de que si juntaban a los pasivos con los pasivos y a los activos con los activos se abstendrían de practicar el sexo entre ellos. La conclusión del equipo médico-psicológico es que esa pretensión era vana, porque aunque unos presos fueran predominantemente activos y otros predominantemente pasivos, seguramente cambiarían de rol en dependencia de las posibilidades sexuales disponibles allí donde los encerrarán.

Otra de las tipologías que recordaba Guasch es la de Hauser (1971) quien encontró cuarenta tipos de homosexuales, entre otros el chapero, el que va de ligue a los urinarios, el que acude a bares, el que vive en pareja como si fuera un matrimonio, el pedófilo, el psicópata, el atleta.... Esta tipología es muy poco coherente. Se basa en criterios muy diferentes (dónde va a ligar, cual es su propósito, si tiene pareja o no, características psicológicas, aficiones deportivas...). Además, en un mismo individuo pueden confluír varias de las circunstancias que llevaron a Hauser a realizar esa clasificación. Así, un chico de gimnasio puede ser o no chapero, puede ir a ligar a urinarios, bares u otros lugares, o no salir a ligar porque sublima su sexualidad, porque no es plenamente consciente de sus tendencias o porque tiene pareja, y su pareja puede ser un adolescente o un anciano, y así sucesivamente. Este ejemplo es suficientemente ilustrativo para que comprendamos que una tipología compuesta por un conjunto de rasgos establecidos de acuerdo a un conjunto de criterios que se suman unos a otros es mucho más eficaz.

A continuación presentamos un esquema provisional que nos permitirá realizar una amplia tipología a través de la combinación de diez factores.

Nuestra propuesta es que cada personaje que disfruta de la sexualidad con personas de su mismo sexo en algún momento de su biografía puede definirse por un conjunto de características de acuerdo a estos diez criterios. Por supuesto no es una clasificación concluyente, y sería muy susceptible de ampliación. Más adelante, en el diseño de la investigación acerca del cine español, cuando analicemos a los personajes y sus relaciones, emplearemos estas y otras variables (edad, profesión, rasgos psicológicos, intencionalidad, marcas de identificación, efecto en el público ...).

La principal aplicación de una tipología como ésta es que nos puede ayudar a construir personajes redondos que se salgan de los estereotipos. Conviene aquí recordar la diferenciación que originariamente concibiera E. M. Forster entre personajes planos y redondos, una de las variables que tendremos en cuenta en nuestra investigación. Los personajes planos están "construidos a base de una o de pocas marcas o cualidades. Resultan por ello toscos, estáticos, pobres, enunciadores de discursos muy poco variados y de comportamiento muy predecible y repetitivo", decía García Jiménez (1996, p. 304). Nosotros tomaremos el hecho de que un personaje homosexual sea plano como un claro indicio de que se nos puede estar presentando de forma estereotipada. Esta reflexión es trasladable además a cualquier otro grupo que por su sexo, raza, origen social, profesión, religión, deficiencia o conducta, sea proclive a constituirse en un endogrupo y a ser retratado de forma estereotipada (gitanos, marujas, funcionarios, guardias civiles, sacerdotes, rumanos, negros, prostitutas, latinoamericanos, expresidentes, yonquis, borrachos, mendigos, ciegos y un largo etcétera).

Masculinidad	Escala Kinsey	Concepto de sí mismo	Etiquetación social	Pareja
Macho Blando Afeminado	6 5,4 3 2,1 0	Homosexual Bisexual Heterosexual	Homosexual Bisexual Heterosexual	Sin pareja Con ligue/novio Pareja cerrada Pareja abierta Pareja hetero
Coito anal	Prácticas	Modos de contacto	Armario	Identidad
Activo Pasivo Versátil No penetración	Besos, caricias Masturbación Sexo oral activo Sexo oral pasivo Sadomasoquismo Fetichismo	Bares/discotecas, saunas, urinarios, parques, playas, piscinas, gimnasios, internet.	Inconsciente Íntimo Cercano Público	Masculina Femenina Transexual Intersexual

Gráfico 10: Tipología de personajes homo o bisexuales basado en diez factores

Fuente: elaboración propia

Ya hemos comprobado anteriormente cómo el cine dirigido al público general ha recurrido con frecuencia a ciertos tipos que a fuerza de aparecer representados de forma simplificada han dado lugar a una serie de estereotipos distinguibles por una serie de rasgos de estereotipación; también hemos visto cómo los estereotipos pueden evolucionar y diversificarse en el tiempo.

Es posible que nos interese recurrir a los rasgos de estereotipación para poder crear un personaje con unas pocas pinceladas y conseguir así que el espectador lo identifique rápidamente como gay. Esto es sumamente frecuente en el cine heterocentrado, como tendremos ocasión de comprobar. Pero si lo que queremos hacer es aprovechar el potencial que tiene el cine para llevar a la pantalla realidades humanas menos conocidas, tendremos que trascender esos lugares comunes tan manidos. Una táctica que podemos emplear para crear un personaje más complejo es emplear una combinación de rasgos basándonos en una tipología como la que acabamos de presentar a la hora de retratar su conducta y su psicología como homo o bisexual. Tengamos en cuenta que la combinación de todos los rasgos de esa tipología basada en diez factores sería potencialmente de más de tres millones de tipos. No hace falta mucha imaginación para concebir un homosexual con puntuación 6 en la escala Kinsey, afeminado, pasivo en el sexo anal, fácilmente reconocible y sin pareja, porque cientos de ellos pueblan nuestra cinematografía dado que son los rasgos que configuran el estereotipo de mariquita. Sin embargo, sería algo más original crear un personaje masculino, digamos que se llama Pepe, que esté casado con una mujer, con puntuación 2 en la escala Kinsey, blando en cuanto a su masculinidad, que se considere a sí mismo heterosexual pero que sea consciente en secreto de su gusto por disfrutar ocasionalmente de sus experiencias homosexuales, y que cuando lo haga sea versátil en el sexo anal además de que le encante besar en la boca. Es más, siempre podemos enriquecer el retrato de Pepe con rasgos que no tengan relación alguna con esas prácticas homosexuales ocasionales, y que hagan de él un individuo único, con lo cual las posibilidades son virtualmente infinitas. Tal como somos los seres humanos.

Para mostrar cómo podemos aplicar esta tipología al análisis y creación de personajes redondos, pongamos algunos ejemplos al azar de tipos perfectamente verosímiles, pero que se salen de los clichés tantas veces repetidos acerca de los homo, bi y transexuales.

La cinta francesa *Las noches salvajes* (*Les Nuits Fauves*), de Cyril Collard (1992) aborda el asunto de la bisexualidad y el sida con cierta originalidad. Jean es un joven francés que trabaja en una productora del sector audiovisual. Es muy espontáneo, de mentalidad abierta, le gusta vivir rápido y lleva un estilo de vida sexualmente desinhibida; así le vemos tanto acudiendo a lugares de encuentro gay para mantener encuentros esporádicos como teniendo relaciones con chicas y haciendo tríos. Tras hacerse unos análisis el espectador imagina que Jean sabe que es seropositivo cuando en un sueño, una figura femenina le comunica:

Estás obsesionado con el sexo porque no has encontrado otra cosa, pero puedes cambiar si lo deseas, abrirte a los demás, desnudarte. Tienes que ceder. Olvida tus fantasías. Aprovecha el reto de tu enfermedad.

Jean se despierta sobresaltado, pero no cambia de actitud por el hecho de haber recibido ese mensaje del inconsciente. En un casting para un anuncio publicitario conoce a Laura, una joven que le fascina y con la que inicia una relación sin por ello dejar de disfrutar de la sexualidad con otras personas. Ella acepta que a él

le gusten también los hombres, lo cual había intuido desde el principio, pero después de un tiempo de mantener relaciones sin protección se entera de que es seroposivo y que se lo ha ocultado, lo cual provoca una fuerte discusión entre ellos. Él se justifica a sí mismo con el pensamiento de que cuando está con ella se siente puro; paradójicamente en sus encuentros esporádicos con otros hombres sí se protege, mientras que con ella no lo hace. Después del enfado inicial, Laura entra en un estado de obsesión y locura amorosa que Jean se complace en alimentar, pero no accede a los deseos de ella de irse a vivir juntos. Todo acaba cuando la madre de Laura la manda a un sanatorio mental. Jean decide alejarse, se dedica a viajar y se despide del espectador con un pensamiento tan paradójico como él es:

Puede que me mate el sida, pero ya no es mi vida. Yo estoy en la vida.



Imagen 63: Jean es un personaje bisexual, redondo y complejo. *Las noches salvajes* (1992)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2008

El irlandés Neil Jordan es uno de los directores que ha realizado un mayor esfuerzo por incluir en sus cintas a personajes transexuales redondos que trascendieran la figura estereotipada con que suele representarse en el cine a los hombres nacidos varones que se sienten mujeres y que inician un proceso de transformación corporal. Podemos recordar aquí la forma en que caracteriza a Philippa en *El buen ladrón* (*The Good Thief*), de 2002. La película cuenta el minucioso plan que concibe el protagonista, un delincuente bondadoso y heroinómano para robar una colección de obras pictóricas de gran valor que custodia una empresa japonesa ubicada en Montecarlo dedicada a los juegos de azar. Para llevar a cabo su plan necesita la ayuda de varios colaboradores a los que va reclutando con objeto de formar el equipo adecuado. Uno de ellos es Philippe, con el que había trabajado anteriormente y al que necesita por su extraordinaria fuerza física, ya que es capaz de levantar cargas de más de doscientos kilos. Cuando va a encontrarse con él en el gimnasio en el que Philippe se entrena habitualmente en levantamiento de pesas, descubrir que su amigo ahora tiene pechos, se ha operado para cambiarse de sexo y se hace llamar Philippa no le hace dudar acerca de su idoneidad. Aparte de algún comentario jocoso acerca de la transformación corporal que ha experimentado Philippe, ni él ni el resto de los integrantes de la simpática banda de malhechores ponen en duda su capacidad para participar en la empresa. Philippa se aleja de la imagen estereotipada habitual de las transexuales, y de hecho la única palabra que se usa para designarla es la de "travesti". De su vida afectiva íntima no se nos dice nada, pero imaginamos que su preferencia es homosexual. Por lo demás sigue cultivando su fortaleza física y no trata de imitar la vestimenta, los gestos ni la voz femenina con la vana pretensión de que la confundan con una mujer. No tiene reparos en mostrar al mundo su verdadero aspecto y parece sentirse muy bien en su piel.



Imagen 64: Philippa en *El buen ladrón* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

En *Mal trago* (*Hard pill*), de John Baumgartner (2005) hay una relación afectiva entre dos chicos que es perfectamente creíble pero que se sale de todos los moldes. Tim, que es gay, mantiene una amistad muy especial con Don, al que conoce desde hace años y que ahora tiene novia. Como se necesitan el uno al otro se ven con frecuencia. Don se considera hetero, pero a veces por complacer a su amigo, cuando éste le insiste mucho le deja que le haga una mamada, lo cual no influye en su preferencia sexual hacia las mujeres. La película va marcando a cada personaje con una flecha para señalar cual es su lugar de la escala entre homosexualidad y heterosexualidad. En el caso de Don, le asigna el equivalente al 1 en la Escala Kinsey. Don sería un hombre masculino, que se considera heterosexual y así es considerado por su entorno, que tienen una pareja heterosexual y cuyo único ejercicio de la homosexualidad es el sexo oral pasivo con su amigo Tim.

Para finalizar con esta pequeña galería de personajes complejos para cuya caracterización se ha huido de la estereotipación podemos mencionar la película suiza *Die Blaue Stunde*, de Marcel Gisler (1992) en la que se cruzan las vidas de varios personajes narradas en toda su cotidianeidad. Theo, un joven gigolo que tiene citas frecuentes con sus amantes masculinos, mantiene una breve relación sexo-afectiva con su vecina Marie,

durante una temporada que ella está separada de su pareja habitual y atraviesa una depresión. Lo interesante de esta cinta es que toma la figura del chaperó, pero le da cierta profundidad psicológica que hace de él un personaje redondo. Hay algunos rasgos de estereotipación atribuibles a Theo, como la centralidad de la sexualidad y la insatisfacción afectiva, pero la caracterización no termina ahí. Theo básicamente es un gran seductor capaz de mostrar un aprecio y una simpatía hacia la gente que en realidad es puro teatro. Sus sentimientos de apego no son demasiado profundos, lo cual puede ser atribuible tanto a su personalidad como a su profesión. Sabe mentir y deshacerse con gran elegancia de los ligues inoportunos y de los amantes que pretenden atarle, pero intenta no hacer daño a nadie. La única persona con la que parece existir un atisbo de sinceridad es con Marie. Detrás de su amable sonrisa, el vacío existencial de Theo da vértigo.

2.4 - Algunos defectos metodológicos

A lo largo de nuestra investigación, a medida que hemos ido repasando la literatura académica más relevante acerca del asunto que nos ocupa y las apreciaciones de algunos críticos de cine acerca de una u otra cinta, se nos ha hecho evidente que hay ciertos defectos metodológicos que se repiten de forma recurrente. Sin llegar a ser sistemáticos, a continuación analizamos algunos de los ejemplos más chocantes que hemos encontrado con un doble objetivo. En primer lugar poder continuar la investigación con cierta prevención y no caer nosotros en los mismos errores; en segundo lugar ofrecer un marco crítico, aunque sea incompleto, que sirva de referencia para otros estudiosos.

2.4.1 - Zonas limitadas de significado y etiquetaciones

Berguer y Luckmann nos explicaban que los sueños, las teorías científicas y filosóficas, así como los mundos propios creados por las artes y la religión, tienen en común el hecho de que constituyen "zonas limitadas de significado". Cuando soñamos, vivimos experiencias estéticas y religiosas, vamos al teatro o al cine, salimos temporalmente de nuestra realidad cotidiana para vernos inmersos en otros mundos que tienen significados propios. Pero aunque estas experiencias nos saquen temporalmente de nuestros cauces habituales de pensamiento, lo habitual es que empleemos para aprehender esas otras realidades en las que los sueños o las artes nos sumergen temporalmente las categorías que usamos en nuestra vida cotidiana, las cuales son propias del momento histórico y el lugar en el que nos desenvolvemos:

El lenguaje común de que dispongo para objetivar mis experiencias se basa en la vida cotidiana y sigue tomándola como referencia, aun cuando la use para interpretar experiencias que corresponden a zonas limitadas de significado. Típicamente yo «deformo», por lo tanto, la realidad de estas en cuanto empiezo a emplear el lenguaje común para interpretarlas, vale decir, «traduzco» las experiencias que no son cotidianas volviéndolas a la suprema realidad de la vida cotidiana. (Berguer y Luckmann, 1997, p. 43)

Teniendo en cuenta estas consideraciones, no es extraño que al abordar la biografía de personajes del pasado que probablemente amaran y/o tuvieran relaciones sexuales con personas del mismo sexo, o al analizar los personajes literarios homo o bisexuales, nos guiemos por nuestra visión del mundo y empleemos las categorías vigentes en nuestro entorno sociocultural para intentar aprehender estas realidades. Podemos poner ahora algunos ejemplos para ilustrar cómo la falta de precisión semántica, no sólo en la gente de la calle, sino también entre los periodistas, oscurece con frecuencia la comprensión de esta realidad humana.

A raíz de la publicación del libro escrito por el psicólogo Clarence Arthur Tripp acerca de la vida íntima de Abraham Lincoln (Tripp, 2005) surgen periódicamente en la prensa noticias acerca de la sexualidad del emblemático presidente de los Estados Unidos, que vivió entre 1809 y 1865. Tripp explicaba entre otras cosas que aunque Lincoln estuvo casado y tuvo cuatro hijos, se conserva un poema que escribió en la adolescencia acerca de dos hombres que vivían como si estuvieran casados y pudo tener varias amistades estrechas con amigos suyos con los que compartía la habitación y el lecho. Ninguno de estos hechos es demasiado concluyente. Que un adolescente mencione en un poema la posibilidad de que una pareja de hombres vivan juntos como un matrimonio no significa que albergue en su interior esos sentimientos.



Imagen 65: Los clásicos que han recordado al presidente Lincoln han omitido aspectos importantes de sus relaciones masculinas. *Abraham Lincoln* (1930)

Fuente: DVD. Madrid: JRB, 2006

Y no era demasiado raro en esta época que los varones compartieran el lecho; obviamente eso hacía que aumentaran las posibilidades de que en esos momentos de intimidad incurrieran en alguna actividad homosexual, pero de por sí no prueba nada.

La investigación de Tripp tiene su valor y los datos que aporta podrían considerarse indicios, y emplearse para realizar un retrato biográfico más completo de este personaje histórico. De hecho las principales cintas biográficas como Abraham Lincoln, de David Wark Griffith (1930) o *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*), de John Ford (1939) ensalzan su figura por su sentido de la justicia y por haber abolido la esclavitud; así mismo recuerdan sus amores femeninos y su matrimonio, pero omiten esos aspectos acerca de la sociabilidad masculina a los que Tripp alude. Sin entrar en el debate entre los que piensan que Lincoln pudo mantener relaciones íntimas con otros hombres -no sería tan raro, ya un porcentaje importante de varones lo hace a lo largo de su vida- y los que consideran que eso mancharía la buena imagen del mítico presidente, lo que llama la atención es que han proliferado en la prensa las noticias en las que se abren interrogantes como ¿era Abraham Lincoln gay? o ¿era Lincoln homosexual?. Estas palabras no serían aplicables a un personaje histórico que desarrolló su existencia y sus afectos en una época en la que no se había creado aún la figura del "homosexual" como especie, y mucho menos la de "gay", entendido como un hombre que exclusivamente tiene sexualidad con otros hombres y normalmente está inserto en un ámbito subcultural. Más propio sería abrir el interrogante de si Lincoln cometió actos de sodomía, considerados más como un pecado en aquel entonces que como una muestra de una identidad "homosexual" o "gay" permanente; o preguntarse si pudo ser "bisexual", que es aplicable a los hombres que además de mantener relaciones con mujeres y eventualmente casarse, disfrutaban también de la sexualidad con personas de su mismo sexo.

Este ejemplo da a entender que, como bien señalaba Eve Kosofsky Sedgwick, en vez de calificar irreflexivamente a personajes del pasado como Platón, Safo, Shakespeare u Oscar Wilde como "homosexuales", seguramente sería más esclarecedor indagar en sus textos, y comprender el contexto en el que se desarrollaron para averiguar las formas en las que experimentaban, imaginaban o describían su propia sexualidad o la de los personajes que incluían en sus obras (Edwards, 2009, p. 20). Esta misma reflexión podemos llevarla al análisis de los personajes masculinos que aparecen en los relatos cinematográficos.

Un caso llamativo que ilustra perfectamente lo inadecuado que es etiquetar arbitrariamente a los personajes lo encontramos precisamente en las primeras imágenes con cierto contenido homoerótico que se conocen en la historia del cine. Se trata del corto experimental rodado por William Dickson en 1894-1895 empleando la tecnología de Thomas Edison: *Dickson Experimental Sound Film*. Era uno de los primeros intentos que se hacían de fundir imagen y sonido empleando el quinetófono, un invento de Edison consistente en sincronizar la cinta de celuloide con el sonido emitido por un fonógrafo. Ciertamente no sería correcto considerar a esos dos hombres como gays simplemente porque bailan agarrados. Tal vez Edison simplemente quisiera realizar una prueba para verificar si se sincronizaba correctamente el sonido del violín con el movimiento de los bailarines, y no tenía a nadie más a mano para hacerlo. Sin embargo Vito Russo llegó a afirmar que el nombre de este corto era *The gay brothers* (Russo, 1987 p. 6). Incluso, en la base de datos imdb (<http://www.imdb.com/>) la entrada está duplicada, ya que si buscamos tanto *The gay brothers* como *Dickson Experimental Sound film* nos aparecen dos supuestas cintas diferentes de 1894 y de 1895 que en realidad son la misma. Se ignora cual fue el motivo que tuvo Vito Russo para darle ese nombre al filme; tal vez fuera resultado de su afán por encontrar y recuperar representaciones de la homosexualidad en el cine antiguo, tarea en la que por lo demás fue muy eficaz. En todo caso el error se subsana en el documental de 1995 *El celuloide oculto* (*The Celluloid Closet*) que Rob Epstein y Jeffrey Friedman hicieron basándose en el inestimable libro de Vito Russo.

Otro ejemplo de cómo la crítica ha empleado de forma irreflexiva la palabra "gay" lo encontramos en la aseveración que hizo Slide (1999, p. 26) de que fue David Wark Griffith quien llevó a las pantallas el primer personaje gay de la historia del cine norteamericano en el drama bíblico *Judith of Bethulia* (1913). En esta cinta muda aparece brevemente el eunuco Bagoas, vestido con ropas y joyas femeninas; es el criado de Holofernes, el general asirio que por órdenes de Nabucodonosor estaba asediando la ciudad judía de Betulia. El eunuco Bagoas está siempre junto al lecho del general, casi como si fuera un perrito, y presencia con



Imagen 66: La película experimental de Thomas Edison (1894-95) fue bautizada erróneamente como *The gay brothers*

Fuente: visualizado en <http://www.youtube.com/>



Imagen 68: El eunuco observando desde atrás a Judith y a Holofernes, en *Judith de Bethulia* (1913).

Fuente: DVD. París: Bach films, 2009

seriedad cómo su amo conoce a la elegante judía Judith, quien lo seduce con objeto de cortar la cabeza y vengar así a su pueblo. Desde luego, nada indica que pueda haber una relación entre Holofernes y el eunuco, pero la presencia de ese hombre castrado y travestido sirve para acentuar la imagen de maldad y perversión del general. Ciertamente entra dentro de lo posible que el eunuco aparte de ser su criado ofreciera servicios sexuales al general, asunto en el cual la película en todo caso no entra, pero calificar a este legendario personaje bíblico como "gay" constituye un flagrante anacronismo. Además tampoco sería el primero, ya que un año antes la película muda *Algie the Miner*, de Harry Schenck y otros (1912) ya había presentado a un joven algo afeminado y de sexualidad dudosa que después de un proceso de maduración se decanta hacia la heterosexualidad. Aún así, ¿sería adecuado asignar con tanta facilidad una categoría que transmite la idea de una

identidad estable e inmutable a un personaje como Algie que precisamente experimenta una evolución en su sexualidad?

Pongamos ahora un ejemplo extraído de la literatura cinematográfica de nuestro país para llamar la atención acerca de la falta de rigor en la que se puede incurrir de forma inadvertida cuando se aplican las etiquetas relativas a la orientación sexual a uno u otro personaje. Aunque el cine español no ha sido demasiado tendente a recrear la vida de los asesinos múltiples, los espeluznantes crímenes que cometiera el sacamantecas antropófago Manuel Blanco Romasanta a mediados del siglo XIX constituían un material interesante para un guión. Se atrevió a abordar la empresa Pedro Olea con *El bosque del lobo* (1970), singular drama costumbrista que se desarrolla en una Galicia rural llena de miserias y supersticiones. A pesar del innegable interés de la película, Olea perdió la oportunidad de caracterizar al protagonista, a quién él da el nombre de Benito Freire, en toda su singularidad. Al parecer Romasanta nació niña, o al menos así la consideraron, ya que la bautizaron con el nombre de Manuela, pero en la confirmación ya aparece con el nombre de Manuel. Estuvo casado y pretendió a varias mujeres, pero no hay constancia de que incurriera en prácticas homosexuales. Según las descripciones que se hicieron de él en el juicio se trataba de un hombre menudo con solo 1.35 metros de altura, las piernas regordetas y los pechos abultados, aficionado a las labores femeninas y que en prisión vestía pañuelo y muradana (una capa de mujer típica de Galicia); con todos esos datos, Torres y Mariño (2007, p. 339) opinan que podría tratarse de un caso de hermafroditismo verdadero, hermafroditismo femenino o que padeciera un síndrome adreno-genital. Olea prescinde de todos estos detalles y nos presenta a un Benito Freire inequívocamente masculino y que no se diferencia en nada de cualquier otro hombre humilde de la época; tampoco hay insinuación alguna de una posible orientación sexual heterodoxa. Sin embargo llama la atención que Cristobal (2010, p. 89) comente que la película es sobre las personas consideradas como diferentes y que en ella “queda bastante claro que, Freire, además de epiléptico y seguramente trastocado, era homosexual”. Realmente la película no ofrece la posibilidad de hacer esa lectura, por lo cual pensamos que tal vez las consideraciones de Cristobal estén influidas por lo que sabe del personaje histórico, y que ha asimilado sus rasgos afeminados o su hermafroditismo con la homosexualidad en un sentido amplio.

Hay muchas películas que acertadamente guían al espectador por los vericuetos íntimos de sus personajes, animándonos a observar su conducta y a simpatizar con sus sentimientos sin ponerles etiquetas previas; eso distorsionaría la comprensión de su psicología; instalaría de modo prematuro en nuestra mente una serie de connotaciones que se asocian con la palabra empleada, y condicionaría nuestra comprensión del personaje. Sin embargo con cierta frecuencia la crítica cae en ese error al etiquetar a los personajes en vez de simplemente describir lo que el relato cuenta acerca de ellos. Es el caso de la producción británica *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*), de Tony Richardson (1961). Los protagonistas son Jo, una chica que acaba de



Imagen 67: Carátula de *El bosque del lobo* (1970)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007

alquilar un piso para independizarse y su amigo Geoffrey, al que le ofrece la posibilidad de vivir con ella. Geoffrey es un chico algo blando y un tanto femenino en cuanto a su afición por la cocina y las labores del hogar; el hecho de que invierta los roles de género hace que podamos llegar a la conclusión de que es homosexual, y eso es precisamente lo que imagina Jo. La chica le presiona para que revele sus preferencias sexuales asegurándole que siempre había querido conocer a gente como él, y prometiéndole que no se va a burlar. Geoffrey, sin embargo, se siente incómodo ante la curiosidad insistente de Jo y se niega a etiquetarse, mandándola a la mierda y afirmando de forma tajante que no le apetece hacer "confesiones sensacionales". Según Russo (2007, p. 127), algún crítico como Murray Melvin se quejaba de que Geoffrey estuviera demasiado bien tratado y de que no se le caracterizara con rasgos negativos, porque después de todo "hay pocas cosas tan sencillas como hacer que un personaje homosexual se nos haga odioso". Pero lo interesante de esta cinta es que humaniza al personaje y lo deja libre de categorizaciones, además de que se opone a la obligación que casi se ha impuesto al varón en nuestra cultura de confesar sus placeres sexuales y de "salir del armario" cuando sienta atracción hacia

personas de su mismo sexo. Nunca se llega a aclarar si Geoffrey es realmente homosexual, bisexual, o si simplemente es un hombre poco masculino al que le gustan las mujeres. Los hechos nos llevan a esta última interpretación: cuando Jo descubre que ha quedado embarazada a raíz de una experiencia esporádica, Geoffrey se ofrece a cuidar de ella y de su futuro hijo, incluso intenta darle a Jo un beso en la boca para iniciar una relación de pareja sexualizada que ella rechaza. Esto crea cierta *disonancia* en el espectador acerca de las preferencias sexuales de Geoffrey. ¿A qué damos más crédito, a las apariencias o a los hechos? Es necesario resaltar aquí que la mayoría de los críticos no han vacilado en ponerle a Geoffrey las etiquetas que él se negó a asumir en el relato. Mira (2009, p. 309) lo califica de un "homosexual estereotipado" -tímido, débil y sensible- pero ignora el hecho de que la película precisamente lo que esta suscitando es el interrogante de si hay que considerar a un hombre homosexual porque sea tímido, débil y sensible; además en nuestra opinión Geoffrey, muy lejos de estar estereotipado, es un personaje redondo y complejo. Rodríguez (2008, p. 141) alaba el carácter normalizador del filme y califica a Geoffrey de "gay", poniéndole de nuevo una etiqueta que el personaje se negaba a asumir aún siendo consciente de ser un hombre un tanto excéntrico en relación a los patrones de masculinidad predominantes. Dyer (2002, p. 116) que se presenta a sí mismo como "queer" se identifica con este personaje y lo pone como ejemplo de joven "gay triste", figura cinematográfica que en su opinión constituye un estereotipo específico. Dyer ignora que Geoffrey es un personaje que se sale de los moldes del género y al que no es tan fácil clasificar según las categorías al uso. *Queer*, que podría traducirse al español como "raro, "anormal" o "divergente", tal vez sea la palabra más adecuada para calificar a Geoffrey, porque es un hombre que transgrede las normas del género sin que eso implique necesariamente una orientación sexual exclusiva hacia las personas de su mismo sexo.

También puede ayudarnos a ilustrar esta idea *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*) de Luchino Visconti (1971), adaptación de la novela *Der Tod in Venedig*, que Thomas Mann había publicado en 1912. Cuenta la historia de Gustave Aschenbach, un compositor alemán que a principios del siglo XX pasa unos días de vacaciones en la ciudad de los canales porque su salud es delicada. Allí se sentirá profundamente atraído por Tadzio, un bello adolescente, pero el contacto entre ellos nunca pasa de alguna mirada fugaz o alguna breve sonrisa de complicidad cuando se cruzan. La decadencia física del compositor en su edad madura se asocia con la atracción que siente hacia el joven, y con la peste de cólera que asola Venecia. En contraposición a esto, le vienen recuerdos de su plenitud física cuando jugaba con su mujer y su hija en las verdes y luminosas praderas. En la playa casi desierta observa como Tadzio juega en la arena con otro muchacho, mientras a él se le va escurriendo el tinte negro con el que vanamente intenta ocultar sus canas; sentado en la tumbona ve a contraluz el perfil de su amado, y cuando alarga la mano como queriendo alcanzarle, muere. El amor prohibido y silencioso que siente Aschenbach hacia Tadzio, ese deseo imposible de satisfacer que ni tan siquiera es capaz de articular a través de la palabra, es un claro reflejo del juicio negativo que recae hoy sobre la relación amorosa y sexual entre el hombre adulto y el adolescente. La decadencia y la muerte de Aschenbach en una Venecia cercada por el cólera, sigue aún hoy representando el estado de alienación en que se encuentra esa forma antigua de socializar la masculinidad que los griegos llamaban "pederastia" (παῖδεραζήν). Lo que nos interesa remarcar aquí es que, una vez que nos ha llegado la información



Imagen 69: Geoffrey y Jo en *A Taste of Honey* (1961)

Fuente: DVD. London: Bfi, 2002



Imagen 70: No sería adecuado asignar una etiqueta a Gustave y Tadzio de *Muerte en Venecia* (1971)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2004

bellamente transmitida por el director acerca de Gustave y de Tadzio, se nos hace evidente que emplear una u otra etiqueta para calificarlos empobrecería el retrato de estos personajes. ¿Son gais? Pues no, porque no están en un contexto cultural que les anime a identificarse como homosexuales de forma exclusiva e integrarse en una subcultura gay. ¿Homosexuales?. Tampoco. De Gustave sabemos que ha sido feliz en su matrimonio y que ha tenido una hija, por lo cual la atracción que ahora siente por el adolescente no es excluyente, incluso aunque consiguiera materializarla en un encuentro sexual íntimo, cosa que no ocurre. También sería un error calificar prematuramente a Tadzio de gay o de homosexual: aunque fuera cierto que mantuviera relaciones con ese

amigo de su edad, y aunque coquetee con su maduro admirador, es demasiado joven para que su orientación sexual esté definida en una dirección o en otra.

En suma, en los ejemplos anteriores sería preferible limitarse a describir la conducta sexo-afectiva de los personajes sin ponerles etiquetas innecesarias, ya que estas añaden connotaciones de significado ajenas al relato mismo: dos señores que bailan juntos; un eunuco mencionado en los textos bíblicos; un hombre ligeramente afeminado que se ofrece como pareja a una joven embarazada; un compositor que en su madurez se enamora platónicamente de un bello adolescente.

2.4.2 - Cegueras de la militancia

Conviene recordar la advertencia que hacía Bourdieu acerca del peligro de que los proyectos científicos que llevan a cabo los grupos dominados (sexuales, raciales...) lleven a crear una especie de gueto científico.

Transformar, sin otra forma de proceso, en problema sociológico el problema social planteado por un grupo dominado equivale a condenarse a dejar escapar lo que constituye la realidad misma del objeto, sustituyendo una relación social de dominio por una entidad sustancial, una esencia, pensada en sí misma y para ella misma. (...). Es también, simple y sencillamente, condenarse a un aislacionismo que sólo puede tener efectos por entero funestos, cuando conduce por ejemplo a ciertas producciones "militantes" (Bourdieu, 1996, p. 69)

Efectivamente, se detecta en ocasiones una especie de ceguera en algunos sectores de la crítica queer cuando, adoptando una postura militante, hacen una lectura sesgada de las películas, y en vez de valorar la complejidad de los personajes y el verdadero mensaje que está transmitiendo el relato, prescriben lo que tendrían que hacer y como deberían actuar de acuerdo a su concepción personal de la homosexualidad.

Por ejemplo, Lechón alaba una comedia claramente homófoba que analizamos en la muestra de cine español, *Boca a boca*, dirigida por Manuel Gómez Pereira (1995), en la que se nos presenta a un médico casado, tontorrón y reprimido, a quien su mujer saca del armario a la fuerza tirando del hilo de sus fantasías homosexuales, y que acaba sin amor, sin haber catado el sexo con otros hombres y en el ridículo social. Como contrapartida, el héroe hetero triunfa tanto en el sexo, como en el trabajo y el amor. El comentarista, sin embargo, no parece haberse dado cuenta de la forma sutil en que la cinta problematiza la sexualidad entre hombres:

Aunque la línea principal de la historia es marcadamente hetero, el desarrollo que se le da al personaje interpretado por el gran histrión Flotats resulta digno y acertado.(...) La salida del armario final de Flotats puede servir como ejemplo para todos aquellos que se ven encerrados en una vida marital que no les hace felices en absoluto y que descargan esta frustración por otras vías (Lechón, 2001, p. 29)

Este mismo crítico desprecia sin embargo una cinta como la mexicana *Doña Herlinda y su hijo* (1985) de Jaime Humberto Hermosillo, infinitamente más homófila y erótica a pesar de haberse rodado diez años antes. En ella los dos personajes masculinos disfrutan de libertad para amarse y gozar sexualmente, rompiendo incluso los prejuicios en torno a la pasividad anal y la bisexualidad. Todo ello gracias a la sensibilidad de doña Herlinda, que encuentra la fórmula para procurar la satisfacción de todos creando una unidad familiar poco común en la que su hijo pueda sentirse feliz y ella conseguir también su objetivo de tener nietos. Lechón, sin embargo, considera negativo que la madre, su hijo bisexual, la mujer de este, el hijo de ambos y el joven amante de su hijo convivan felizmente y sin engaños, porque considera que los gais deben organizar sus propias familias y, parece entender, lo uno es incompatible con lo otro.

Como solución final propone la creación de una gran familia en la que cohabitan en la misma finca madre, hijo, esposa, nieto y amante. Quizá los estamentos estarían contentos con esta fórmula pero es una de las batallas que se deben ganar, conseguir que el homosexual cree su estilo familiar de forma libre no limitada. (Lechón, 2001, p. 39)

Esos llamamientos de Lechón para que quienes descubran en sí deseos homosexuales salgan del armario y adopten la etiqueta exclusiva de "homosexual" reflejan una postura monosexista y bifóbica que suelen adoptar tanto los que se califican a sí mismos de homosexuales como los que se consideran heterosexuales. Lo significativo es que tanto unos como otros ignoran un aspecto básico de la sexualidad masculina, que es lo que precisamente los mecanismos de dominación pretenden oscurecer: que el deseo hacia personas del mismo sexo puede darse en cualquier hombre en distintas etapas de su vida y en distintos grados, sin que todos los hombres tengan que confesarlo, airear sus placeres, encasillarse ni salir del armario. Entre los críticos queer esta postura refleja cierta homofobia internalizada, porque en vez de plantarse ante las relaciones de dominio que dañan la afectividad entre los hombres en su conjunto, asumen como algo natural su condición de colectivo etiquetado, dominado y aislado del resto del cuerpo social. Russo (1987, p. 230) por ejemplo, ironiza en torno a cintas como *Cabaret* (1972) o *Hair* (1979) y les resta valor porque según él emplean la bisexualidad o bien para esconder o bien para legitimar la homosexualidad, como si el hecho de que muestren a personajes que se niegan a asumir una de las dos etiquetas excluyentes no tuviera ya de por sí validez y un contenido suficientemente corrosivo.

Otro de los síntomas evidentes de ceguera en la crítica militante ha sido despreciar las creaciones cinematográficas que, adaptándose a unos parámetros que constreñían la aparición de la temática que nos ocupan de forma explícita, acudían a ciertos subterfugios para poder aludir a estos asuntos. Tendremos ocasión de comprobar que en la España de los cincuenta, sesenta e inicios de los setenta casi la única forma hacerlo era mediante vagas alusiones o en broma, sin que apareciera ningún personaje explícitamente homo o bisexual, mediante lo que hemos llamado la modalidad indirecta. Es interesante comprobar que a pesar del éxito de público que tuvieron estas comedias, muchos críticos han considerado esa forma de abordar la homosexualidad con cierto desdén. Por ejemplo, Caparrós (2007, 305) cuando repasa el cine español de los últimos años del franquismo recuerda que *No desearás al vecino del quinto* de Ramón Fernández (1970) fue la película más comercial hasta el 1973 con más de 113 millones de pesetas de recaudación. Explica que por la crisis en la que se vio sumido el cine en esta época debido a la falta de subvenciones, una de las salidas fue promocionar un cine comercial y de destape: "Un cine chabacano, listo para ser consumido por el gran público (...) Tras una fachada de pretendida liberación de tabúes, este cine español explotó al espectador en sus recursos más ramplones." Caparrós (2007, p. 140). Ya en 1974 un crítico llamado José Vanaclocha, lamentaba "el auge de un cine de descarada explotación de la represión sexual del espectador español", un cine que trata al espectador como un sujeto de "una edad mental comprendida entre la pubertad o prepubertad, y al que se procura mantener en un nivel de evidente retraso intelectual y humano" (citado por Jordan, 2004, p. 288).

Como veremos, es cierto que muchas de estas españoladas contenían mensajes homófobos, se veían constreñidas por el imperativo de tener que legitimar el matrimonio reproductivo y estaban planeadas para hacer reír al mayor número de espectadores posibles parodiando grotescamente los estereotipos. Contempladas como una otredad, las relaciones sexuales entre hombres no tenían cabida en este universo heterosexista, excepto como excusa para obtener algún efecto cómico. Pero era esa casi la única forma que tenían los creadores de introducir ese asunto en el relato y adoptar un punto de vista carnalesco y crítico que les permitía reírse socarronamente de la homofobia social dominante, jugar con los estereotipos del género, evocar prácticas sexuales concretas, y abordar asuntos como la bisexualidad, el enamoramiento entre personas del mismo sexo e incluso la prostitución masculina. Después del vacío que había prevalecido en las pantallas en torno a estos asuntos, es comprensible que los españoles de la época estuvieran ávidos de este tipo de mensajes. Hacer reír al espectador masculino a través de malentendidos y suscitando dudas en torno a la orientación sexual de los personajes, pero sin que llegara a aparecer ninguno que disfrutara en la realidad de esas prácticas, era rentable desde el punto de vista narrativo; era además una forma de que tocar los resortes inconscientes de la masculinidad sin comprometerla -Mariano Ozores fue sin duda un maestro en



Imagen 71: *Doña Herlinda y su hijo* (1985), una cinta homófila mexicana que en ocasiones ha sido criticada injustamente por la crítica queer.

Fuente: DVD. CA: Strand Releasing, 2006

ello-, lo cual posibilitaba abordar ciertas facetas de la sexualidad del varón que eran consideradas asuntos escabrosos y que resultaba intolerable abordar de forma llana y directa

En este sentido, un sesgo frecuente que se produce en algunos de los estudios acerca de la homosexualidad en el cine se deriva precisamente del hecho de seleccionar únicamente a los personajes que se manifiestan como homosexuales explícitamente, dejando de lado otras formas que han tenido los relatos cinematográficos de integrar esta realidad en la trama. Por ejemplo Prapakamol (2011) en su estudio de la representación de la homosexualidad en el cine mexicano excluye de la muestra películas como las del director Ismael Rodríguez (1951) porque los personajes no manifiestan explícitamente su homo o bisexualidad, sino que solo se sugiere. Para el espectador, sin embargo, queda claro que son filmes con fuerte contenido homoerótico y que abordan de forma original cuestiones centrales de la masculinidad. Por ello nosotros sí hemos decidido dar a las películas de Ismael Rodríguez relevancia y analizar varias de ellas con detalle, porque en una época en la que Europa y Estados Unidos seguían persiguiendo legalmente a los hombres que disfrutaban de la sexualidad con otros hombres y su cine abordaba estos temas con mucha precaución, en México Ismael Rodríguez se pudo permitir el lujo de llevarlo a las pantallas con un desenfado y un desparpajo inusitados, eso sí, a través de lo que llamaremos la modalidad sugerida.

2.4.3 - Las estrategias de apropiación

Prestamos aquí atención a algunas películas en las que la crítica ha puesto su punto de mira, pero en las que es más que dudoso que el director o el guionista pretendieran transmitir connotaciones homosexuales; ello nos permitirá reflexionar acerca de algunas dificultades metodológicas que surgen a la hora de intentar hallar representaciones de la sexualidad entre hombres en este tipo de filmes. ¿Es en realidad adecuado buscar un subtexto homosexual en cintas que tal vez simplemente estén hablándonos de vínculos afectivos masculinos que no implican necesariamente enamoramiento o atracción erótica?

Como indica Mira, no se trata tanto de descubrir la relación homosexual secreta que supuestamente ocultan los personajes, como de considerar simplemente que entre la amistad, la camaradería y el homoerotismo hay un continuo, no una separación tajante:

Los llamemos como los llamemos, los sentimientos de los personajes no son tan específicos. En realidad, lo que diferencia a diversas culturas es el modo en que ponen etiquetas: los mismos sentimientos que en 1914 eran de "camaradas", hoy son de "maricas" (Mira, 2008, p. 156)

La homosexualidad sería simplemente un aspecto de la "homosocialidad" en la que los hombres tejen fuertes lazos afectivos; que todo ello desemboque en algún tipo de contacto físico íntimo es una posibilidad tal vez mal vista, pero perfectamente natural.

Precisamente uno de los efectos que ha tenido la necesidad de encontrar representaciones de la sexualidad entre hombres en una época histórica que impedía una expresión directa de esta realidad, es intentar descifrarlas en los actos cotidianos de la socialización masculina. Un abrazo afectuoso, una muestra de ternura, un beso, una broma, una muestra de dependencia emocional, una explosión de alegría con abrazos o el contacto íntimo en las juergas, pueden dar lugar a ese tipo de interpretaciones. También detalles acerca de un personaje como si está casado o no, si tiene aficiones consideradas femeninas en nuestros parámetros culturales como la cocina, las flores o el cuidado de las plantas. Eso a dado lugar con cierta frecuencia a que algunos comentaristas cinematográficos, normalmente desde los estudios queer y de género, hayan intentado encontrar significados homosexuales ocultos en escenas sumamente dudosas.

Del mismo modo, hay una amplia literatura que se basa en especular y lanzar rumores acerca de la forma en que miembros relevantes de la farándula artística (actores, directores, escritores) socializan con las personas de su mismo sexo, con objeto de sacar a la luz homosexualidades ocultas, deseos latentes, amistades demasiado intensas o apegos afectivos sospechosos. La justificación es que esa información podría ser relevante a la hora de estudiar la forma en que estas personas incorporan los contenidos homosexuales u homoeróticos en sus creaciones, con la falsa asunción de que las preferencias sexuales de los actores, guionistas o directores va a teñir necesariamente sus creaciones de una sensibilidad peculiar. Estas actitudes son parte de una intensa labor de vigilancia sobre la sociabilidad masculina disfrazada de intenciones aparentemente liberadoras, que refleja lo problematizada que sigue estando la sexualidad entre hombres en nuestro contexto sociocultural.

Esa alerta permanente con objeto de buscar indicios sospechosos que pongan en duda la virilidad del hombre -entendiendo que la virilidad excluye la sexualidad con personas de su mismo sexo- ha dañado profundamente la masculinidad en su conjunto porque he creado el hábito social de señalar, y una reacción de los hombres tendente a ocultar sus afectos y sentimientos con objeto de no ser catalogados como "maricones", independientemente de hasta qué punto de intimidad haya llegado la relación entre ellos. Lo

significativo es que esa misma actitud de vigilancia ha sido interiorizada por algunos estudiosos que, con la intención de sacar a la luz representaciones de la homosexualidad ocultas y latentes, prestan atención a cualquier detalle que pueda inclinarles a especular si uno u otro personaje disfruta o no de la sexualidad con otros hombres o si tiene sus impulsos homosexuales reprimidos. Podríamos poner muchos ejemplos de ello, pero como botón de muestra sirvan las especulaciones en torno a la posible homosexualidad del detective privado Marlowe en las novelas de Raymond Chandler y sus adaptaciones al cine (Phillips, 2000, p. 28).

Esta estrategia de apropiación ha hecho que muchas cintas de los clásicos hayan sido puestas en el punto de mira en busca de representaciones de la homosexualidad, que con frecuencia no son más que muestras de afecto y de amistad entre hombres. Por ejemplo, *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*) de Clarence Brown (1926) cuenta la prolongada relación entre dos personajes masculinos, Leo y Ulrich, desde que en la infancia hicieran un pacto de amistad eterna mezclando su sangre. Una mujer engañosa y fatal les hace enfrentarse y a punto están de batirse en duelo, pero la mujer muere y el cariño que se tienen los dos hombres prevalece. Esta cinta muda se recuerda por su homoerotismo, ya que los dos amigos se miran frecuentemente con expresiones de intenso afecto y se dan cálidos abrazos públicamente sin que nadie ponga en cuestión la orientación de su deseo sexual. No hay en el relato nada que nos indique que su relación sobrepase la amistad. Mas bien podríamos tomar esas muestras de cariño que se traducen en un contacto físico estrecho como indicios de que en esta época la sociabilidad masculina estaba tal vez menos problematizada, y nadie se extrañaba de que dos hombres que se querían lo expresaran sin inhibiciones y sin miedo a ser cuestionados en su virilidad, como sigue ocurriendo en otras latitudes. En esta misma película puede causarnos también sorpresa comprobar cómo Leo después de volver de un largo viaje besa prolongadamente en la boca a su madre como muestra de su amor de hijo. Esos besos en la boca entre madre e hijo, incluso entre dos amigas o una amiga y un amigo, son relativamente frecuentes en el cine de los años veinte y treinta; ocasionalmente incluso vemos besos en la boca entre dos hombres a modo de muestra de afecto, como ocurría en *Algie the Miner* (1912). Todas estas expresiones tan efusivas desaparecieron prácticamente de las pantallas después de la Segunda Guerra Mundial con la imposición de un estilo de vida mucho más puritano en cuanto a las costumbres sexuales se refiere.

La crítica también ha recordado con frecuencia una creación muy relevante del cine mudo que ensalza las amistades masculinas, pero que en nuestra opinión no pasa de ser la historia de una amistad en la que se ensalzan los sentimientos de camaradería sin la intención de transmitir connotaciones homosexuales. Se trata de una epopeya bélica muda *Alas* (*Wings*), de William A. Wellman (1927). En ella dos jóvenes de un mismo pueblo, Jack y David, se hacen aviadores durante la primera guerra mundial. Al principio rivalizan por una misma mujer, pero a medida que viven situaciones difíciles juntos su amistad se hace cada vez más estrecha. Es cierto que hay momentos de cercanía física entre ellos, como cuando están haciendo prácticas de boxeo, se enzarzan en una violenta pelea, luego se reconcilian y acaban por irse caminando abrazados, charlando y acariciándose con los guantes de boxeo puestos. Y está la melodramática escena que se presenta en la pantalla después de un combate aéreo en que por error David ha tiroteado el avión de Jack y éste ha quedado gravemente herido. David abraza con gran emoción a su amigo, que yace moribundo en el lecho, habla por última vez con él, le acaricia con ternura el pelo y le da conmovido un beso en la mejilla, cerca de los labios.

Sin duda son momentos de intimidad emocional que pueden transmitir cierto erotismo a quienes estén predispuestos a ello, y es perfectamente legítimo que una mirada homosexual encuentre placer en la contemplación de esas escenas; es incluso muy interesante investigar, como por ejemplo hizo Mira (2008) la forma en que la audiencia gay se apropia de imágenes que en principio fueron concebidas para el público general. Eso nos hace comprender, por ejemplo, por qué la llamativa imagen de David besando a Jack en *Alas* fue incluida de forma relevante en los títulos iniciales del documental *El celuloide oculto* (*The Celluloid Closet*) que Rob Epstein y Jeffrey Friedman (1995), al igual que la de los dos hombres que bailaban en el ya mencionado *Dickson Experimental Sound Film*. Pero no por ello hay que suponer que el director haya querido transmitir realmente que Jack y David hubieran sido amantes o hubieran mantenido relaciones sexuales, ni siquiera a través de un subtexto oculto. Es la mirada homosexual la que le da esos significados.

Son muchas las películas en las que la crítica ha querido buscar connotaciones de homosexualidad en las relaciones cotidianas de camaradería, especialmente en las del oeste y las bélicas. Por poner otro ejemplo, en *La patrulla perdida* (*The Lost Patrol*) de John Ford (1934). Durante la Primera Guerra Mundial, un grupo de



Imagen 72: Leo y Ulrich en *El demonio y la carne* (1926)

Fuente: DVD. Madrid: Absolute Distribution, 2010

soldados británicos se pierde en medio del desierto de Mesopotamia, permanentemente acosados desde lejos por los habitantes del desierto. Logran refugiarse en un pequeño oasis, pero sus enemigos árabes van eliminando uno a uno a los soldados de la patrulla hasta que sólo queda uno. En el relato hay charlas íntimas y momentos en que se cuida con gran afecto a los soldados heridos, pero realmente no hay prácticamente nada que sugiera relaciones sexuales o atracción erótica entre ellos.

También se ha hablado mucho de las connotaciones homoeróticas que se pueden percibir en muchas de las películas de Howard Hawks. No obstante, cabe remarcar que el director según Robin (2006, p. 109) ha considerado siempre esos intensos vínculos entre sus personajes masculinos como relaciones de amor entre camaradas, no como relaciones homosexuales. En realidad, como era habitual en los géneros clásicos del cine como el *filme noir*, el western o el bélico, el papel de la mujer en este tipo de filmes solía estar relegado a roles secundarios, mientras que la atención se centraba en los protagonistas masculinos: en sus hazañas, sus rivalidades y sus lealtades mutuas. En este contexto había un margen amplio para representar las relaciones entre hombres. Aunque en principio estas amistades están despojadas de todo contenido homosexual, y lo que se ensalza es la lealtad y la camaradería, con frecuencia es posible encontrar un subtexto homosexual en muchas de ellas. En la amplia cinematografía de Howard Hawks hay varias cintas en las que se alude de forma metafórica a la posible relación íntima entre algunos de los personajes, y se deja abierta de forma intencional a nuestro juicio la posibilidad de hacer una lectura homosexual; en la que con más claridad ocurre esto es en la cinta muda *A Girl in Every Port* (1928). Pero dado que en este director tan prolífico la sociabilidad masculina es un asunto recurrente, algunos críticos han tratado de encontrar subtextos ocultos más que dudosos en otras de sus películas. Por ejemplo, la trama de *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*), de 1939, se desarrolla en un entorno mayoritariamente masculino, en una compañía que se encarga de realizar transporte aéreo con avionetas. Los aviadores muestran un elevado sentido del honor, y cuando uno de ellos muere en accidente aunque sufren tratan de superar la tristeza cuanto antes y mantener el ánimo alto. Geoff Carter, el jefe de los aviadores, al parecer tuvo una experiencia amorosa que le dejó marcado y que no quiere repetir; por eso sus relaciones con las mujeres son fugaces y sin compromiso. Junto a él está su leal amigo Kid, quien al final de la película se rompe el cuello en un accidente con su avioneta y muere. Bonnie, una chica que se ha enamorado de Geoff y está deseosa de que éste le pida que se quede con él, ha decidido renunciar a su amor y va a decirle adiós, pero le resulta imposible al verle llorando de forma contenida delante de los pocos objetos que ha dejado su amigo Kid después de veinte años de compartir con él la profesión y la amistad. Finalmente, Geoff vence su miedo al compromiso y acepta que Bonnie se quede con él. Según Robin (2006, p. 109) Kid es el personaje de la filmografía de Hawks más interpretable como homosexual, por la devoción incondicional que siente hacia Geoff y porque, al contrario que este, no muestra interés por las mujeres. Realmente esta interpretación es muy dudosa, condicionada probablemente por el conocimiento que tenemos de las cintas que recordaremos más adelante, en las que sí parece haber existido en el director la voluntad de lanzar el mensaje de una posible relación íntima entre los personajes, aun cuando fuera de forma metafórica. Si prescindimos de esos datos y analizamos con detalle el relato, no se desprende que los sentimientos entre Geoff y Kid vayan más allá de la amistad. Por lo demás, es cierto es que Kid no muestra un interés expreso por las mujeres, pero tampoco lo hacen el resto de los aviadores en su conjunto. Algo parecido ocurre con *Río de sangre* (*The Big Sky*), de 1952, en la que se recrea también una intensa relación de amistad entre los dos protagonistas, sin que haya tampoco en este caso demasiados datos que nos inclinen a pensar que su camaradería haya llegado más allá.

En el cine español podemos también encontrar ejemplos de intensas amistades masculinas que podrían haber sido objeto de apropiación por parte de la crítica gay, aunque en la literatura revisada no hemos hallado ningún intento significativo. Una cinta que sería susceptible de ello es *Los últimos de Filipinas*, dirigida por Antonio Román (1945). Se trata de una creación de inspiración falangista que en tono patriótico narra los esfuerzos de un puñado de soldados españoles por mantener en 1898 su posición en una pequeña guarnición situada en la costa oriental de Luzón. Al igual que en *¡Harka!* (1941) y *¡A mi la legión!* (1942) se ensalza la camaradería entre los soldados y el afecto que los une, con la diferencia de que en este caso no se dan



Imagen 73: Intimidad entre amigos en *Alas* (1927)
Fuente: DVD. Barcelona: Sogemedia 2003

suficientes pistas al espectador para que pueda imaginar o evocar una relación íntima sexo-afectiva entre algunos de sus personajes. Hay una ocasión en la que se produce un diálogo especialmente emotivo entre el teniente Martín y el doctor Vigil. La comida y el agua escasean, una epidemia se extiende entre los hombres y el doctor yace enfermo en cama. El teniente le coge de la mano afectuosamente y le pide que recobre la salud porque hasta entonces no se había dado cuenta de lo importante que es tener a un amigo a su lado en los momentos difíciles. El doctor simplemente responde que ahora que está llegando al final de su vida hay cosas a las que no había valorado lo suficiente. Cuando Vigil se recupera la relación entre los dos hombres se sigue desarrollando con cordialidad e intenso afecto, pero nada hay que nos permita suponer que el director haya tratado de transmitir connotaciones homosexuales o de suscitar en el espectador dudas al respecto. En esta cinta vemos además al cómico Manolo Morán imitando en cuestión de segundos a una cabaretera, "la Bella Otero" entre las risas de sus compañeros; se trata de una broma ligeramente carnavalesca, pero se deja claro que los gustos sexuales de este personaje van dirigidos hacia las mujeres.

Recordemos por último un caso mucho más reciente: *Beau Travail* (1999), dirigida por el francés Claire Denis. El protagonista es el sargento Galoup, quien de vuelta en Francia después de haber pasado algún tiempo sirviendo a la legión de Africa en Djibouti, recuerda algunas de sus vivencias allí y las plasma en un escrito. A veces lo hace en un tono casi épico, otras describiendo la monotonía del día a día de los legionarios en tiempos de paz: los entrenamientos rutinarios, las canciones que ensalzan la obediencia, sus actividades en grupo, los baños en el mar... Las imágenes están llenas de un potencial homoerotismo, ya que la cámara se recrea con cierta frecuencia en la belleza del cuerpo masculino. Galoup menciona con gran afecto a su superior, el Comandante Bruno Forestier, al que admiraba profundamente y comenta que sobre él había un rumor sin concretar acerca de qué. También recuerda especialmente a uno de sus subordinados Gilles Sentain, en el que se fijó desde el momento en que desembarcaba para incorporarse en su unidad. El hecho de que su superior mostrara su aprecio hacia Gilles despertó los celos de Galoup, quien realizó una acción que puso en grave peligro la vida de Gilles. Pues bien, aunque en la película de Claire Denis se abordan sentimientos como los celos o la envidia nada sugiere con certeza que las relaciones entre los personajes sobrepasen la camaradería masculina; y si bien eso como es natural puede haber ocurrido no es un asunto al que el narrador quiera prestar atención. Sin embargo en ocasiones esta cinta se ha recordado en los listados de filmes de temática gay. ¿Por qué no considerar simplemente que se trata de un filme acerca la masculinidad en el ejército?

2.4.4 - Homosexualidades latentes

El cuidadoso escrutinio de los personajes masculinos en el cine en busca de indicios que puedan llevarnos a una lectura homosexual tiene un reflejo más problemático aún: el intento por parte de algunos críticos de encontrar el origen del carácter neurótico y/o antisocial de ciertos personajes en su "homosexualidad latente" o en la represión de sus impulsos homosexuales. Podemos comenzar la reflexión considerando lo que dice Alberto Mira acerca de la sexualidad de Marcello, el protagonista de *Il conformista* (*Il conformista*), de Bernardo Bertolucci (1970), adaptación de la novela de Alberto Moravia. Según Mira (2008, p. 318) "el problema del protagonista no es que sea homosexual, sino que reprime la homosexualidad para ser como todo el mundo" y que aunque hay otras interpretaciones posibles "puede sugerirse que si los fascistas hubieran ido «mejor follados» probablemente las cosas no habrían terminado así". Realmente en la película lo único que se hace explícito en relación a las tendencias sexuales del protagonista Marcello es que le gustan las mujeres. También queda claro que una de las cosas que hace con objeto de poder trepar en el sistema político de la Italia fascista es casarse con una pequeña burguesa que le sirva para la cocina y la cama con objeto de obtener la conformidad social. Antes



Imagen 74: Conversación entre Martín y Vigil en *Los últimos de Filipinas* (1945)

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2010



Imagen 75: Marcello mata a Pascualino en *El Conformista* (1970)

Fuente: DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012

de contraer matrimonio a los treinta y tres años, Marcello acude al confesionario, le explica al sacerdote que ha cometido todos los pecados incluido el asesinato y le cuenta un suceso traumático que le sucedió cuando tenía trece años. Otros niños le habían bajado los pantalones para humillarlo en unos jardines; cuando le dejaron en paz y salía caminando del parque un chófer llamado Pascualino lo recogió y lo llevó con él a la residencia de los señores para los que trabajaba, que en ese momento estaban ausentes. Durante un rato jugaron a perseguirse en el jardín, y luego, ya dentro de la casa, el hombre le preguntó qué regalo quería y el chico le respondió que una pistola, pero no de juguete, sino de verdad. Él le respondió que se la daría si le acompañaba a su cuarto. Una vez dentro le empujó a la cama, cerró la puerta con llave, se puso colonia, sacó la pistola y se la mostró al niño. Marcelo se acercó a él y le acarició sus largos cabellos. “Temblaba como una mujer”, le explica al cura, que indaga con cierta inquietud para averiguar hasta dónde llegó el acto; el contacto por lo que vemos no pasa de algún tocamiento y algún beso. Mientras Pascualino besaba las piernas del niño, éste cogió la pistola. En un extraño impulso autodestructivo, el chófer le animó a disparar y a matar a la “bella mariposa”, y él disparó con poca destreza a un lado y a otro de la habitación, de suerte que uno de los tiros acertó en la cabeza al hombre, que quedó muerto en el suelo. El cura insiste para que le cuente más detalles y si después de eso tuvo algún otro encuentro sexual con hombres, lo cual hace sentir incómodo a Marcello, quien le reprocha al cura que de más importancia a la sodomía que al asesinato; no obstante le aclara que a los dieciocho años tuvo su primera experiencia en un prostíbulo y desde entonces todas sus relaciones han sido con mujeres. Tanto en la película como en la novela (Moravia, 1998), queda claro que para el protagonista lo verdaderamente traumático de este suceso y lo que le tortura es haber cometido un asesinato, no el fugaz momento de intimidad con Pascualino. El relato no da a entender que Marcello sea homosexual, ni siquiera que haya tenido que negar sus impulsos homosexuales. Como mucho, de la violenta escena se desprende que el deseo homosexual en un contexto como la Italia fascista no tiene cabida, y simbólicamente tiene que morir tanto social como individualmente; por tanto para Marcello, siempre deseoso de conformidad, es ese un camino vedado en el que es preferible no adentrarse.

Ya hemos comentado que en nuestra opinión, el impulso sexual es originariamente bisexual. Realmente, cualquier psicoanalista después de las indagaciones adecuadas podría averiguar en qué punto ha quedado la homosexualidad latente o negada de cualquier hombre que se considere a sí mismo heterosexual, al igual que la heterosexualidad latente o negada de cualquier hombre que se considere a sí mismo homosexual. ¿Por qué obstinarse en encontrar el motivo de esos rasgos no deseables del hombre heterosexual en su “homosexualidad latente”? Lo único que se consigue así es alimentar el imaginario según el cual la homosexualidad es de por sí patológica y generadora de locura, rizando el rizo hasta el punto de transmitir la idea de que es la homosexualidad negada la que está en la raíz de los desequilibrios psíquicos del hombre heterosexual. Esa sería una afirmación tan arbitraria como asegurar que los celos y delirios paranoicos de un homosexual tienen su origen en su “heterosexualidad latente”. Sin embargo, esta creencia tiene un fuerte arraigo en la crítica. Esto se percibe con claridad en las discusiones que se han producido en torno a dos de las obras maestras de Luis Buñuel en su etapa mexicana, en las que vamos a detenernos para ilustrar esta idea. Algunos críticos como Cesarman (1998), Evans (1998) y Acevedo-Muñoz (2003) en su análisis de la cinematografía de Luis Buñuel afirman que los personajes principales de *Él* (1953) y *Ensayo de un crimen* (1955) son hombres cuyos desequilibrios mentales se deben a una “homosexualidad latente” o “reprimida”. Se trata de una posible interpretación que se fundamenta en la aplicación de algunos de los textos de Sigmund Freud sobre casos de paranoia y fetichismo (Freud, 1986 b y c), entre otros, al análisis de estos dos personajes. Pero es necesario llamar la atención acerca del peligro que supone intentar aplicar teorías psicológicas previas al análisis textual de los filmes y al retrato de sus personajes. Dado que se realiza el análisis con unas ideas preconcebidas, se puede caer en el sesgo de confirmación: creer haber encontrado lo que uno iba buscando. Realmente en ambas películas hay algunos vagos indicios que podrían avalar ese punto de vista, pero desde luego no suficientes como para establecerlo como algo concluyente.

La primera escena de *Él* se desarrolla en una iglesia en la que se está celebrando una ceremonia en la cual el sacerdote procede a limpiar uno a uno los pies de los monaguillos. El protagonista, Francisco Galván, está presente como asistente, vertiendo agua con un jarrón en la palangana que emplea el cura. Se oyen los cánticos de un coro. Vemos cómo el sacerdote, con extremada delicadeza, lava, seca y besa suavemente los pies de los muchachos. La cámara se esfuerza por



Imagen 76: Francisco busca consuelo en su criado Pablo. *Él* (1952)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2002

intensificar el efecto de la imagen con un rápido acercamiento para mostrarnos de cerca en cada caso el beso, tierno y prolongado, cargado de erotismo. Francisco contempla con frialdad la fila de pies de los muchachos y los besos, para entonces girar la mirada y observar los pies de las personas sentadas en los bancos. Se detiene en unos pies femeninos especialmente sensuales por su belleza, cubiertos con unos zapatos negros. Alza entonces la mirada para comprobar de quién son y descubre a la que comenzará a cortejar y la que será su mujer. Se trata de Gloria, una joven de origen argentino. Hacia ella va a dirigir su mirada, su deseo y su locura obsesiva. Esta escena inicial que muestra cierto gusto fetichista por los pies ha sido considerada un indicio de la posible homosexualidad reprimida de Francisco. Es un hombre de carácter rígido, ambicioso, y decidido, al que todos aprecian. Pero después de conseguir que Gloria abandone a su novio Raúl y de casarse con ella, presenciamos la transformación de Francisco en un ser extremadamente torturado por los celos, acosado por delirios paranoicos y que maltrata a su mujer desde la misma noche de bodas. En cierta ocasión, en un estado de intensa inestabilidad emocional, Francisco se mete en la habitación de su criado Pablo en busca de consuelo y de una persona amiga que le escuche. Cuando le explica que cree con total certeza que su mujer le engaña, Pablo le sugiere que si está seguro de eso, lo que puede hacer es separarse; esta escena se ha tomado también como un indicio de la supuesta homosexualidad latente de Francisco, lo cual en nuestra opinión no tiene demasiado fundamento. ¿No es más sencillo interpretar simplemente que Francisco busca en su criado un amigo en quien confiar y con quien compartir sus angustias?. Finalmente, después de mucho sufrir, Gloria consigue separarse y más tarde casarse con su antiguo novio. Francisco queda aislado del mundo en un centro de salud mental regentado por los frailes.

La segunda cinta de Luis Buñuel que queríamos recordar aquí es *Ensayo de un crimen* (1955). Comienza mostrándonos la infancia del protagonista en el contexto de la revolución mexicana. Archivaldo es un niño de buena familia, muy consentido por su madre. La institutriz que está a su cargo le llama y descubre que el niño está escondido en un armario. Le regaña cuando sale porque ve que se ha puesto los zapatos de su madre, uno de sus sombreros, y se ha atado a la cintura uno de sus corpiños. El niño se limita a decir que estaba jugando y que su mamá le deja hacer lo que quiera. Mientras le quita las prendas femeninas, la mujer le dice que "esos no son juegos de un niño bien educado", que debe portarse "como todo un hombrecito" y que ojalá le dieran unos azotes. Entonces aparece su madre, que está preparada para ir al teatro con su padre, cosa que al niño malcriado le disgusta mucho. Para que se consuele, la madre le presta algo que a Archi parece hacerle mucha ilusión: una caja que al darle cuerda emite música y tiene en su tapa superior una bailarina de ballet que da vueltas. Antes de irse le pide a la institutriz que le cuente "el cuento de la cajita", que esta tiene que improvisar. Se inventa que la cajita de música pertenecía a un rey, y un genio le dio poder para que cada vez que el rey la pusiera en marcha muriera uno de sus enemigos. Al niño le fascina la idea y da cuerda al juguete decidido a comprobar si el poder de la cajita es auténtico.

Desea entonces que muera la institutriz y el azar hace que su petición se cumpla, ya que la mujer, al oír los tiros provocados por las luchas callejeras, se asoma a la ventana con la mala fortuna de que un tiro perdido le da en el cuello. La muerte de la odiada institutriz, que era la que intentaba educarle y ponerle límites, hace que brote en el niño una suerte de pensamiento mágico a raíz del placer que sintió, el placer de sentirse poderoso, tal como reconoce Archivaldo cuando ya es adulto. Durante la Revolución la cajita de música de su madre desaparece cuando saquean su casa, pero muchos años después Archivaldo la encuentra por azar en una tienda de antigüedades y logra recuperarla. Al llegar a casa se queda observando fascinado los giros de la bailarina al son de la música que emite la cajita, lo cual ejerce una suerte de efecto hipnótico en él: resurgen las fantasías de omnipotencia infantiles y el placer que la provocó la muerte de la institutriz. A partir de ahí, el relato nos cuenta como su mente comienza a recrearse de nuevo en sus fantasías misóginas y cómo planea cuidadosamente la muerte de varias mujeres, siempre acompañado por la melodía de la caja de música, que se repite en su mente. Aunque realmente no llega a asesinar a ninguna, son varias las que mueren azarosamente: una mujer frívola que intenta seducirle y una monja. También planea acabar con la vida de una guía turística llamada Lavinia, que ha servido de modelo para la confección de unos maniqués. Adquiere uno de ellos, una copia exacta de la mujer, e incluso le compra bonitos vestidos para enseñárselo a ella cuando la invita a su casa y así sorprenderla. Eso nos recuerda la afición por las ropas femeninas que tenía en su infancia, aunque nada indica que de adulto sea un hombre aficionado a travestirse; en todo caso, si así fuera,



Imagen 77: La afición por las prendas femeninas de Archivaldo viene de su infancia, en *Ensayo de un crimen* (1955)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2002

la afición que tienen algunos hombres por travestirse en la infancia, adolescencia y/o madurez, no tiene por qué ir necesariamente acompañada de deseos sexuales hacia personas de su propio sexo. Lavinia se salva de morir estrangulada por casualidad, y se despidió de él diciéndole que no se van a volver a ver porque se va a casar. Decepcionado, pues sentía una gran atracción hacia Lavinia, Archivaldo acaba casándose con Carlota, una chica a la que había estado pretendiendo durante algún tiempo, y a la que también fantasea matar en la noche de bodas. Pero Carlota es asesinada de un tiro por su antiguo amante despechado poco después de la ceremonia. Archivaldo intenta entonces inculparse ante las autoridades de todas las muertes que ha imaginado y de las que se siente culpable. El juez no le toma en serio, porque desear la muerte de alguien no es un crimen. Archivaldo entonces coge la cajita de música, va a un río y la tira al agua con objeto de liberarse de esa suerte de hechizo infantil que pesaba sobre él. Poco después se reencuentra con Lavinia, quien le explica que finalmente no se había casado, y los dos comienzan a caminar alegres por el bosque agarrados del brazo.

Curiosamente, Buñuel en su interesante autobiografía *Mi último suspiro* (Buñuel, 1982) en ningún momento da indicios de haber querido sugerir una homosexualidad latente en los protagonistas de estas dos películas. Además, en las entrevistas recopiladas por Pérez-Turrent y De la Colina (1993, p. 96) cuando se le pregunta sobre este asunto, el director responde con sencillez y claridad que esa podría ser una posible interpretación, pero que no había sido su intención transmitir esa idea. A pesar de todo, Evans (1998, p. 92) insiste obstinadamente en su teoría aseverando que Buñuel sufre una especie de represión, se camufla, se evade y se niega a aceptar "interpretaciones críticas rigurosas". Buñuel en nuestra opinión parecía estar más que nada interesado en hacer un retrato de la psicología del hombre heterosexual (sus fetiches, sus obsesiones, sus inseguridades, su misoginia, sus rigideces de carácter...). Es cierto que en algunos momentos introduce elementos con cierto homoerotismo, como la escena del lavado de pies en *Él*, y también sugiere la idea de que el fetichismo por la ropa femenina de Archivaldo en *Ensayo de un crimen* puede estar relacionado con sus fantasías asesinas, aunque la interpretación más sencilla sería pensar que el origen de ellas está en el hechizo que ejerció sobre él la hipnótica cajita de música y en la subsiguiente muerte de la odiada institutriz, más que en el hecho de que se vistiera con las ropas de su mamá. Es necesario aclarar que este tipo de juegos en los que se transgreden los límites del género son frecuentes en los niños y pertenecen a su aprendizaje normal; no tienen ninguna relación con su futura orientación sexual. Es este un mito falso, pero extraordinariamente arraigado. Lo cierto es que no todos los niños que juegan con prendas femeninas serán homosexuales y que no todos los homosexuales jugaron en su infancia con prendas femeninas. Tampoco se entiende que si Buñuel realmente hubiera querido transmitir al espectador la homosexualidad latente de Francisco y de Archivaldo, hubiera tenido que acudir a alusiones tan veladas; hay que recordar que en esta época en México los cineastas no estaban tan constreñidos por la censura como en Estados Unidos y en Europa; años atrás, cuando rodara *Los olvidados* (1950), Buñuel no había tenido tapujos en representar el intento de seducción de un niño por parte de un hombre adulto en las calles de la ciudad de México.

3 - FASE DE INVESTIGACIÓN INDUCTIVA

3.1 - Diseño de la investigación

3.1.1 - Objeto formal

En esta primera fase exploratoria llevamos a cabo una aproximación a las formas que ha tenido el cine de Occidente de representar la sexualidad entre hombres, entendiendo la sexualidad en un sentido amplio que va desde la fantasía y la homosexualidad latente hasta la relación física, pasando por la expresión del deseo y el enamoramiento aún cuando no desembogue en un contacto físico; descartamos, sin embargo, las relaciones afectivas que no traspasan el límite de la amistad ni se insinúa que lo hagan. Hemos revisado para ello cintas europeas y americanas de todas las épocas en busca de pautas comunes que nos permitan postular una clasificación de modalidades de representación.

3.1.2 - Preguntas de la investigación

Como es habitual en las investigaciones inductivas, las cuestiones para las que quisiéramos encontrar respuestas son muy generales.

- 1 - ¿Existen algunas pautas comunes que se repitan en el cine de Occidente cuando representa la sexualidad entre hombres y caracteriza a los personajes que incurren en este tipo de prácticas sexuales?

- 2 - ¿Que evolución se aprecia desde los inicios del cine en relación a la forma en que se ha representado la sexualidad entre hombres y cuáles son los factores que han condicionado esta evolución?
- 3 - ¿Podemos constatar diferencias significativas entre el cine español y el de otros países occidentales en cuanto a la representación que hace de la sexualidad entre hombres?

3.1.3 - Objetivos

- 1 - Elegir un corpus lo suficientemente amplio de películas americanas y europeas, de acuerdo a los criterios de selección de la muestra, con objeto de que los resultados de la investigación tengan cierta validez a la hora de determinar la forma en que el cine participa en la construcción social de la sexualidad masculina.
- 2 - Sistematizar una taxonomía de modalidades de representación que dé cuenta de las pautas que repite con mayor frecuencia el cine de Occidente cuando representa la sexualidad entre hombres y caracteriza a los personajes homo o bisexuales.
- 3 - Constatar los cambios que se han producido desde los inicios del cine hasta el presente en cuanto a la consideración de la homosexualidad y la representación que el cine hace de esta conducta masculina.
- 4 - Poner en contexto el cine español en relación a otras cinematografías para poder señalar algunas divergencias y algunos aspectos comunes entre ellas en cuanto a las modalidades de representación de la sexualidad entre hombres, la caracterización de los personajes implicados y la forma de llevar a la pantalla estas relaciones.

3.1.4 - Criterios para la selección de la muestra

Han sido objeto de nuestro estudio exploratorio creaciones de Europa y América de cualquier época que tratan la sexualidad entre hombres de forma central y en menor medida de forma secundaria. Salvo excepciones hemos excluido los cortometrajes, las series de televisión y los documentales para centrar nuestra atención en los largometrajes. Nuestra intención ha sido seleccionar películas muy distintas entre sí (diferentes géneros, directores, países y épocas), ya que deseábamos llegar a unas generalizaciones que fueran válidas de forma global para trazar un mapa del imaginario compartido en Occidente acerca de la homo y bisexualidad. De Europa, aparte del cine español indagamos especialmente en el de Reino Unido, Francia, Italia y Alemania, sobre todo porque son los países que cuentan con una industria cultural más potente y es más viable acceder a sus creaciones cinematográficas; en menor medida hemos incluido en la muestra producciones de otros países como Suiza, Noruega, Suecia, Dinamarca, Irlanda, Portugal, Hungría, Rusia, Grecia e Israel. En cuanto a América los filmes estudiados son en su gran mayoría estadounidenses, aunque también hemos considerado cintas relevantes de Iberoamérica, en su mayoría argentinas y mexicanas, especialmente cuando sabíamos que habían tenido cierta repercusión en nuestro país. Las procedentes de países anglosajones (hemos incluido excepcionalmente también algunas australianas) preferimos escucharlas en la versión original inglesa; para el resto de los idiomas, fue necesario acudir a películas dobladas o subtitradas.

Con las cintas anteriores a los ochenta hemos podido ser más exhaustivos, pero con las de los últimos treinta años hemos tenido que ser más selectivos por su abundancia. En ese caso un criterio de peso para incluir en el estudio exploratorio una determinada película fue que hubiera sido tratada en los manuales más generales, entre otros Russo (1987), Hadleigh (1996), García Rodríguez (2008) y Mira (2008). Otros factores a tener en cuenta es que se hubiera comercializado en nuestro país, que supiéramos que había tenido cierta repercusión mediática, que hubiera suscitado interés en los blogs especializados y que al buscar por palabras en las bases de datos de internet como FilmAffinity e IMDb, la cinta fuera popular y tuviera una nota alta. Solo añadir que pusimos un interés especial en todas aquellas creaciones más originales y que se salían de los moldes habituales, porque con frecuencia constituían un reto y nos hacían replantearnos la clasificación de modalidades que estábamos barajando.

3.1.5 - Metodología

Dado que se trataba de un acercamiento exploratorio a un objeto de estudio del que sabíamos poco lo primero que hicimos fue acudir a las fuentes escritas para documentarnos al mismo tiempo que íbamos visualizando las películas más relevantes y tomando notas. A veces hacíamos calas en épocas determinadas, desde las primeras creaciones del cine mudo hasta los filmes más recientes, otras nos dedicábamos al estudio de la filmografía de determinado director, o seguíamos líneas temáticas a lo largo del tiempo. Apparentemente

el proceso parecía un tanto caótico, pero nos permitía ir trazando una cartografía del territorio estudiado. Pasaron varios meses hasta que nos sentimos capaces de concebir la primera clasificación de modalidades, que luego iríamos refinando; era tiempo entonces de ir clasificando cada una de las películas. Esto dio lugar a un amplio escrito que tenemos la intención de publicar de forma independiente y que aquí hemos presentado de forma muy resumida; en la mayoría de los casos nos hemos limitado a enumerar las cintas estudiadas y dar algunas pinceladas de su argumento aunque las hubiéramos estudiado en profundidad.

Paralelamente, íbamos configurando la muestra de cine español que estudiaríamos con más detalle, y relacionándola por épocas con las creaciones que habían surgido en otros países. También seguíamos desarrollando la aproximación teórica interdisciplinar, decidiendo cuales eran los conceptos que podían aplicarse de forma más fructífera al objeto de nuestro estudio, escogiendo las películas más adecuadas para ejemplificarlos e ideando nuestras propias construcciones teóricas. Por último, todas estas indagaciones previas culminaron con el diseño de la investigación de tipo deductivo y la determinación de las variables que manejaríamos con la muestra de cine español.

3.2 - Análisis e interpretación de los datos

3.2.1 - Introducción a las modalidades

A continuación vamos a proponer una clasificación de modalidades en la que concretamos las formas más habituales que ha tenido el cine de representar la sexualidad entre hombres. Esta clasificación es resultado del análisis que hemos realizado de más de mil doscientas películas americanas y europeas. De ellas cuatrocientas cuarenta y ocho son de producción española y están incluidas en la muestra. Como veremos, la idea central de nuestra propuesta es la siguiente: para comprender la forma que tiene cada cinta de representar esta realidad es más adecuado proponer un conjunto o haz de modalidades que intentar asignar a cada película una sola modalidad. En este apartado rastreamos además el origen de cada una de las modalidades en la historia del pensamiento, y pondremos ejemplos de otras cinematografías para poner en contexto nuestro estudio.

Ciertamente el concepto de modalidad de representación es sumamente impreciso. En dependencia de cuál sea el objeto de nuestro análisis, las modalidades que se propongan podrán variar sustancialmente. Por ejemplo, Bill Nichols cuando nos habla de las modalidades en el documental nos indica:

Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones (...). Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. (Nichols, 1997, p. 65)

Este autor en concreto propone para el documental las modalidades *expositiva*, de *observación*, *interactiva* y *reflexiva*. Sin entrar a detallar cada una de ellas, comprobamos que en este caso lo que parece interesarle a este investigador es dar cuenta de las formas más generales que tiene el documental de observar y plasmar la realidad. En nuestro caso la pretensión es diferente, ya que lo que intentamos es comprobar qué transmite nuestra cinematografía acerca de la sexualidad entre hombres, cómo se caracteriza a los personajes que incurrir en estas actividades y cómo se traslada al lenguaje cinematográfico las relaciones y los momentos de intimidad entre ellos.

Como acertadamente señala Alfeo (2009, p. 776) refiriéndose a la caracterización del personaje homosexual en el cine español:

Las modalidades (...) hacen referencia a estrategias coherentes y continuadas de representación (...). Estas modalidades se ponen de manifiesto en la forma en la que se conciben y resuelven las tramas argumentales, en el modo en el que se expresan los conflictos que hacen evolucionar dichas tramas, en el modo en el que se construyen los personajes y, sobre todo, en el punto de focalización del conflicto. Como tales modalidades, pueden ser seguidas de manera intertextual dentro de un mismo corpus discursivo como, por ejemplo, el cinematográfico.

Alfeo (1997, p. 114) ha ofrecido una clasificación de las modalidades del personaje homosexual en el cine español. Con los criterios que emplea reduce la muestra a los protagonistas que se presentan en el discurso como homosexuales de forma explícita, y únicamente estudia las películas que tienen la homosexualidad como parte central de la trama. Según este autor, serían las siguientes:

- **Modalidad oculta** - Sería la que emplearon los creadores en la época en que la censura estuvo vigente. Dado que era impensable hacer una presentación explícita de la homosexualidad, era necesario sugerirlo a través de, por ejemplo, referencias a elementos que vincularan al personaje con la tradición homosexual. En *Diferente*, de Luis María Delgado (1962) se sugiere la homosexualidad del protagonista cuando vemos que en su habitación hay libros de Óscar Wilde, Federico García Lorca y Freud.

- **Modalidad reivindicativa** - Incluiría las películas que en la época de la transición, ya eliminada la censura, trataron explícitamente el asunto de la homosexualidad como elemento esencial de la trama; los protagonistas se enfrentaban a un orden social hostil y en ocasiones el resultado era la inmolación en pro de la libertad. El mejor ejemplo, *El diputado* de Eloy de la Iglesia (1978)
- **Modalidad desfocalizada** - En ella aunque los personajes principales sean homosexuales su orientación sexual no es más que una circunstancia. Los argumentos giran en torno a otros asuntos más genéricos (el amor, el abandono, los celos...) de forma que si se eliminara el componente gay o lésbico la historia seguiría teniendo sentido. En cierto modo es un cajón de sastre, porque en esta modalidad hay gran número de películas muy diferentes.
- **Modalidad integrada** - Los personajes homosexuales aparecen integrados en la trama y su orientación sexual no recibe un tratamiento diferente al de los demás personajes con otras preferencias sexuales. Con frecuencia son películas corales en las que conviven personajes diferentes con sus propias aspiraciones e intereses. Krámpack, de Cesc Gay (2000) sería un ejemplo.

Irene Pelayo (2011, p. 37) al aplicar esta misma clasificación al análisis del personaje lésbico en el cine español, creyó conveniente añadir una quinta:

- **Modalidad erótica** - En el cine "S" ha sido frecuente la aparición de parejas lésbicas, para consumo de los espectadores heterosexuales.

Analizando con detalle las modalidades propuestas por Alfeo vemos cómo los criterios para establecerlas son diversos. En el caso de la *oculta* prima el criterio de la falta de explicitud en la representación, mientras que en la *reivindicativa* se enfatiza la intención de denuncia social del relato. La *desfocalizada* es tal vez demasiado inconcreta, ya que en ella tienen cabida todas las películas en que se habla explícitamente de la homosexualidad sin tener un carácter reivindicativo, y por otra parte no parece haber una clara diferencia con la *integrada*.

En realidad, cualquier esquema de modalidades dependerá de los aspectos concretos de la muestra elegida en el que el investigador va a centrar su atención. A nosotros nos interesa analizar las formas que tiene el cine de representar la sexualidad entre hombres en un sentido más amplio, porque lo que tratamos de averiguar es cuáles son los mensajes que el cine lanza a la sociedad en relación a esta realidad humana. Igualmente, nos interesa saber cómo el cine dirigido al público general la representa a través de las situaciones y personajes que incluye en la trama, y también averiguar si hay diferencias significativas en este sentido con el cine de temática gay. En cierto modo pretendemos hacer una radiografía del lugar que ocupa la sexualidad entre hombres en nuestro imaginario colectivo tal como ha quedado plasmado en el séptimo arte desde sus inicios hasta el presente.

Para llegar a la clasificación de modalidades que postulamos a continuación hemos empleado el razonamiento inductivo. Tras comprobar cuáles son las pautas que más se repiten en la abundante filmografía europea y americana que hemos estudiado, rastreando en la medida de lo posible su origen y pervivencia, se nos ha hecho evidente que un conjunto de cintas compartían ciertos rasgos distintivos. La primera conclusión importante a la que hemos llegado es que no es suficiente plantear que cada película emplea una única modalidad de representación. Se trata más bien de un haz de modalidades de representación de acuerdo a una serie de criterios. En concreto cinco son los criterios que nosotros proponemos: la explicitud, la integración, la intención, la problematización y el erotismo. Estos criterios constituyen las cinco categorías principales, cada una de las cuales engloba a su vez una serie de subcategorías, que son las modalidades.

Las modalidades relativas a la **EXPLICITUD** se refieren a la forma que tiene el relato de transmitir al espectador la homosexualidad de determinados personajes o la idea de que entre algunos de ellos pueda existir una relación íntima. Dado que estas modalidades se refiere a los personajes y a las relaciones entre ellos, dentro de una misma película se pueden emplear distintos grados de explicitud; veremos algunos ejemplos de ello más adelante. El mismo hecho de que existan estas modalidades es reflejo de un contexto social en el cual la sexualidad entre hombres, "ese amor que no osa decir su nombre", es un tema tabú que no siempre puede manifestarse con franqueza, sino que tiene que esconderse y disimularse. La existencia de una censura estatal en la mayoría de los países de occidente hasta los años setenta fue decisiva como veremos para que los creadores se las ingeniaron para evocar esta realidad de forma implícita. De menor a mayor grado de explicitud serían:

- **Modalidad oculta** - La película puede dar leves pistas al espectador para que llegue a la conclusión de que algunos de los personajes son homo o bisexuales o que han incurrido en prácticas de este tipo. Lo hace a través de insinuaciones, alusiones metafóricas u organizando el relato de tal forma que sea posible hacer una lectura homosexual, pero siempre de forma muy ambigua y por tanto nunca se puede afirmar

de forma concluyente que la película realmente haya tratado ese asunto.

- **Modalidad indirecta** - Se alude a la sexualidad entre hombres pero se hace de forma indirecta, porque no hay personajes que la practiquen explícitamente. En la película se producen malentendidos en torno a la preferencia sexual de algunos de ellos: fingen su homosexualidad para lograr sus propios objetivos, se hace pasar por mujer con el resultado de que los hombres le cortejan... Esta modalidad fue muy propia de la antigua comedia cinematográfica y resurgió a mediados de los años cincuenta.
- **Modalidad sugerida** - No se llega a hacer cien por cien explícita la orientación homo o bisexual de ciertos personajes, ni el tipo de relaciones sexo afectivas que mantienen, pero hay datos más que suficientes para que el espectador lo infiera de forma inequívoca. Cuando la aparición es breve, suele recurrirse a la estereotipación, o a marcas que sugieren la homosexualidad del personaje. Es otros casos es el contexto en el que su ubica o los actos que realiza los que nos hacen imaginar su homo o bisexualidad.
- **Modalidad directa** - Aparecen explícitamente en la trama uno o más personajes homo o bisexuales que mantienen algún tipo de actividad sexo-afectiva con personas de su mismo sexo, o lo desean. No simplemente se sugiere, sino que se hace explícito, bien porque se usa alguna palabra concreta para etiquetarlos, bien porque sus palabras y actos lo revelan de forma inequívoca. Existió hasta los años treinta en Europa y Estados Unidos, aunque no fue la más frecuente, y volvió a tomar auge a partir de los años sesenta. Es la modalidad que ha predominado cada vez más en el cine español desde la abolición de la censura en 1977 y la más empleada hoy en día tanto en el cine europeo como en el americano.

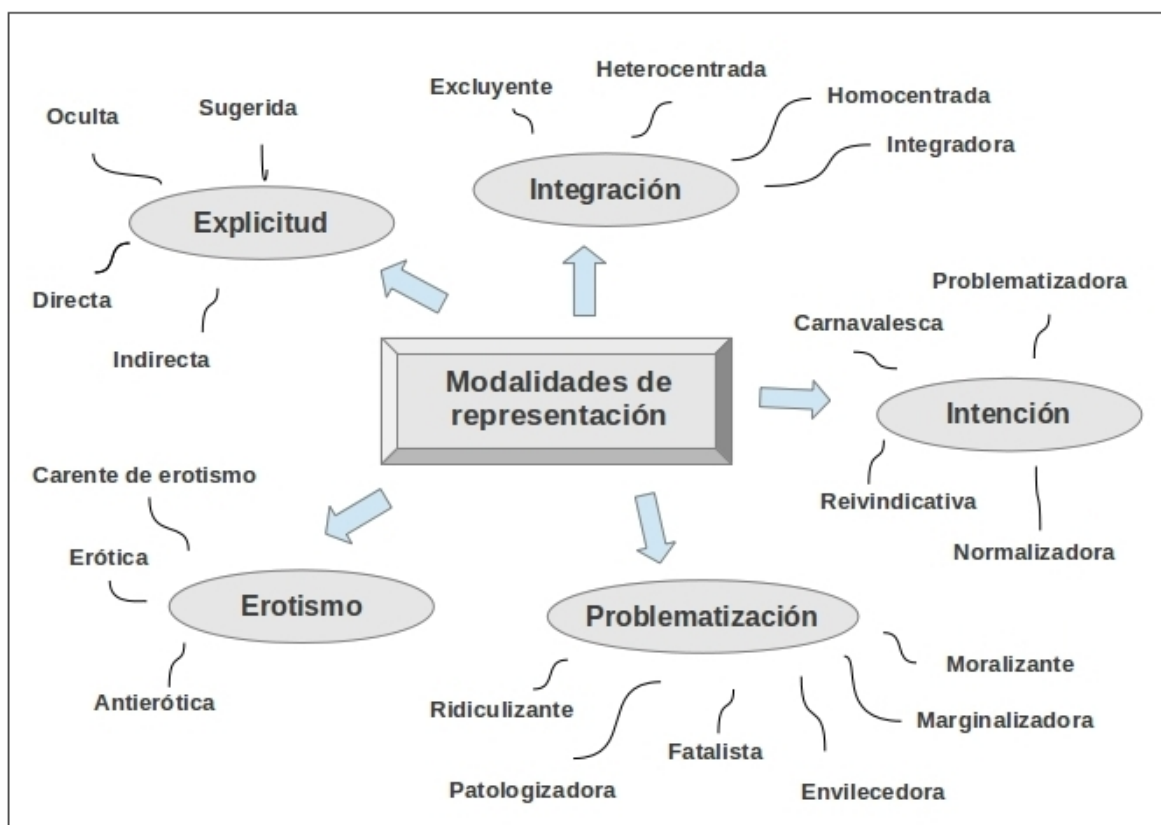


Gráfico 11: Modalidades de representación de la sexualidad entre hombres de acuerdo con cinco criterios

Fuente: elaboración propia

Las subcategorías referentes a la **INTEGRACIÓN** nos hablan del peso que tiene en la película la sexualidad entre hombres y de la importancia que adquieren en la trama los personajes homo o bisexuales. Como estas modalidades son aplicables a la película en su conjunto no pueden coexistir en una misma cinta.

- **Modalidad excluyente** - Es la modalidad que emplean todas aquellas películas, muy abundantes en

número, que omiten totalmente la sexualidad entre hombres: no aparece ningún personaje masculino del que se haga explícito o se sugiera que es homo o bisexual, ni se ofrece ninguna lectura oculta que pueda evocar en el espectador esa realidad humana. Es relevante comprobar que gran cantidad de cintas ignoran totalmente el asunto que nos ocupa, pero esas creaciones no son objeto de nuestro estudio.

- **Modalidad heterocentrada** - En la trama se incluyen personajes masculinos homo o bisexuales, pero reciben un tratamiento diferente a los presumiblemente heterosexuales. Considerados como una otredad, se les marca de forma específica a través del ridículo, la parodia, una caracterización negativa (locura, maldad, marginación...) o se les contempla desde el punto de vista heterosexual sin darles prácticamente voz propia. La forma en que se disgrega a los personajes del universo heterocentrista se precisa en el análisis de cada película.
- **Modalidad integradora** - Los personajes masculinos que tienen relaciones con otros hombres, sean protagonistas o secundarios, tienen un peso en la trama igual al del resto de los personajes. Puede o no plantearse un conflicto en base a sus preferencias sexuales, puede que la orientación sexual no necesariamente sea el elemento esencial en su caracterización, y pueden estar más o menos estereotipados, pero lo importante es que el relato les de voz, deja espacio para que ofrezcan también su punto de vista.
- **Modalidad homocentrada** - Gran parte de la trama y los intereses principales de los personajes giran en torno a su sexualidad y sus relaciones afectivas con otros hombres, en tanto otros aspectos de la vida quedan relegados a un segundo plano. El punto de vista heterosexual prácticamente se ignora. Frecuentemente se representan las relaciones sexuales entre los hombres dentro de un contexto subcultural gay y urbano. A esta modalidad pertenecen muchas de las películas de temática gay, aunque como explicaremos luego no todas.

La **INTENCIÓN** o intenciones que tiene una película cuando aborda el tema que nos ocupa dependen en gran medida de la ideología subyacente y de los efectos que se pretende obtener en el espectador. Como veremos más adelante un mismo relato puede tener varias intenciones, aunque no todas las combinaciones son posibles.

- **Modalidad reivindicativa** - En el relato los personajes masculinos se enfrentan con las presiones sociales y/o familiares que obstaculizan sus relaciones sexo afectivas con otros hombres. Se denuncia la homofobia remarcando su injusticia y se lanzan mensajes en pro de la aceptación social de esta realidad. Aunque la intención no es problematizadora, necesariamente va matizada por las modalidades relacionadas con las formas de problematización que la película cuestiona.
- **Modalidad normalizadora** - Se traslada a los espectadores la idea de que las personas homo o bisexuales son igual que las heterosexuales en todos los aspectos, y que su preferencia sexual no implica rasgos negativos ni tiene por qué originar ningún conflicto ni consigo mismos ni con la sociedad. Se muestra como viable la posibilidad de que dos personas del mismo sexo mantengan relaciones íntimas.
- **Modalidad carnavalesca** - La apariencia y los actos que realizan los personajes parten de los estereotipos, pero los trascienden y desnaturalizan, jugando con las apariencias para burlarse con cierta ironía de estos lugares comunes sociales, con fines expresivos, transgresores o críticos.
- **Modalidad problematizadora** - Se presenta la sexualidad entre hombres como un problema para la sociedad, la familia o el estado que hay que resolver. Se atribuyen rasgos negativos a los personajes que incurren en prácticas homosexuales. Todo ello se matiza con las modalidades de representación en cuanto a la problematización.

Las modalidades en cuanto a la **PROBLEMATIZACIÓN** se refieren a los discursos problematizadores que contiene el relato independientemente de la intención de éste. El hecho de que aparezca un punto de vista problematizador en la película no significa necesariamente que la intención sea inculcar en el espectador esas ideas; la intención puede ser otra (oponerse, burlarse, desacreditarlas...). Como veremos, estas modalidades son acumulativas y pueden coexistir en una misma cinta.

- **Modalidad ridiculizante** - El personaje homosexual, habitualmente retratado de forma estereotipada, es objeto de escarnio y de las risas de los otros personajes presumiblemente heterosexuales.
- **Modalidad patologizadora** - La homosexualidad se contempla como una orientación sexual asociada a la locura o la psicosis, como un resultado de una inmadurez en el desarrollo psicosexual cuya cura es posible y deseable, o bien como producto de unos rasgos genéticos específicos.
- **Modalidad marginalizadora** - Se transmite la idea de que la homo o bisexualidad es resultado de unas condiciones sociales no deseables que inclinan a algunos hombres a esas prácticas. Se inscribe a los hombres que tienen relaciones con otros hombres en ámbitos marginales: prisiones, barrios conflictivos o

entornos que promueven la delincuencia y la prostitución.

- **Modalidad moralizante** - La sexualidad entre hombres se considera una conducta que supone un peligro para la sociedad y la familia, que atenta contra la moral, o que es un pecado. Los personajes en los que surgen esos deseos deben trascenderlos y transitar hacia la heterosexualidad exclusiva.
- **Modalidad envilecedora** - Deliberadamente se retrata a los personajes que incurren en estas prácticas como seres monstruosos y malvados: crueles asesinos, despiadados psicópatas ...
- **Modalidad fatalista** - Determina un final triste para aquellos hombres que transgreden la norma heterosexista, empujándolos hacia el suicidio, la enfermedad, la soledad o el exilio.

Las modalidades en cuanto al **EROTISMO** tienen en nuestra investigación un sentido muy específico: se refieren a los momentos de intimidad y encuentros sexuales que incluye la película, sea de forma explícita e implícita, y el efecto que buscan causar en el espectador. Hay muchas imágenes susceptibles de suscitar el homoerotismo, pero a nosotros lo que nos interesa estudiar es la representación de los momentos de intimidad entre los personajes y las emociones que suscitan. En una misma película pueden coexistir las escenas eróticas y las antieróticas.

- **Modalidad erótica** - Se presenta al público una escena o situación susceptible de despertar el deseo o de sugerir placer, normalmente a través de imágenes aunque en ocasiones pueda ser relatada verbalmente, y se asocian emociones positivas al momento de intimidad representado.
- **Modalidad antierótica** - Se asocian emociones desagradables como el asco, la ansiedad o el miedo a la relación íntima, se representa en un ambiente que transmite connotaciones negativas o tiene como consecuencia inmediata un efecto no deseable como una agresión, o la muerte.
- **Modalidad carente de erotismo** - Aunque los contactos sexuales sean explícitos o sepamos que se han producido, la cámara no se recrea en ello y no se pretende despertar sensaciones eróticas en los espectadores.

Antes de pasar a considerar en detalle cada una de estas modalidades por separado es necesario hacer algunas precisiones y poner algunos ejemplos de cómo podemos aplicar esta clasificación y más en concreto de cómo las subcategorías (las modalidades) que dependen de una de las cinco categorías principales (criterios) pueden coexistir en un mismo relato; todas las películas que recordamos a continuación aparecen analizadas detalladamente en otros lugares de nuestro estudio.

Excepto en el caso de las modalidades en cuanto a la **INTEGRACIÓN**, las que entran dentro de las otras cuatro categorías principales (en cuanto a la explicitud, la intención, la problematización y el erotismo) pueden combinarse entre sí. Dicho de otro modo, en cuanto a la integración, cada película entraría dentro de una de las cuatro subcategorías (excluyente, heterocentrada, integradora u homocentrada) pero puede mostrar varios grados de explicitud, tener varias intenciones al mismo tiempo, incorporar discursos problematizadores diversos y llevar a la pantalla los momentos de intimidad tanto de forma erótica como antierótica.

En relación a la **EXPLICITUD**, lo más habitual es que cada película se inscriba en una de las modalidades, pero en algunos casos el relato recurre a varias de ellas. El motivo de ello es que en una misma película se pueden incluir varios personajes y varias relaciones entre ellos empleando distintos grados de explicitud. De esta forma, cualquiera de las siguientes combinaciones son posibles.

- **Oculto y directa.** Existe la posibilidad de expresar de forma explícita la homosexualidad de algunos de los personajes, y dar al espectador algunas claves no concluyentes para que puedan imaginar relaciones íntimas entre otros que aparentemente son heterosexuales, como ocurre en *Días de viejo color*, de Pedro Olea (1967).
- **Indirecta y directa.** Se puede hacer explícita la homosexualidad de algunos personajes y al mismo tiempo emplear los recursos propios de la modalidad indirecta para crear equívocos en torno a otros, como en *El erótico enmascarado* (1980)
- **Indirecta y sugerida.** Algunas películas crean malentendidos en relación a los protagonistas heterosexuales, y al mismo tiempo muestran ante la pantalla a figuras fácilmente identificables como homosexuales aunque no se llegue a decir explícitamente que lo son. Es el caso de *La chica de la piscina* (1987)
- **Oculto e indirecta.** En *No desearás la mujer del vecino* (1971) se producen malentendidos en torno a la amistad que hay entre los dos protagonistas, aunque explícitamente queda claro que son heterosexuales. Además, se emplea la disonancia -recurso típico de la modalidad oculta que aclararemos más adelante- para que el espectador dude de la virilidad de otro individuo que se muestra como heterosexual, pero que no lo parece.

- **Sugerida y directa.** Puede ocurrir que se muestre de forma explícita una relación homosexual y se sugiera de otros personajes que puedan entender sin llegar a aclararlo de todo, como en *Historias del Kronen* (1995)

Solo añadir que en la fase de investigación deductiva, focalizada en el cine español, aun cuando hemos atendido a estas combinaciones y enumerado las cintas que las emplean, a nivel estadístico solo hemos tenido en cuenta el mayor grado de explicitud. Esto es, hemos considerado de la modalidad directa aquellas que además de explícitamente representan de forma oculta, sugerida y/o indirecta la homosexualidad; hemos computado como manifestaciones de la modalidad sugerida aquellas que también emplean los recursos de las modalidades oculta y/o indirecta para aludir a la homosexualidad; y de la modalidad indirecta las que además emplean los recursos de la modalidad oculta.

Respecto a la **INTENCIÓN** del relato, es necesario hacer notar que la modalidad problematizadora es incompatible con la reivindicativa y la normalizadora; obviamente si una película lo que pretende es lanzar mensajes que problematizen la homosexualidad, ni se esta oponiendo a las presiones homófobas como hacen las cintas con intención reivindicativa, ni esta recreando un mundo en la que se acepta la diversidad sexual, como hacen los relatos con intención normalizadora. Sin embargo, la modalidad carnavalesca puede combinarse fácilmente tanto con las modalidades reivindicativa y normalizadora como con la problematizadora. Por lo demás, las cintas con intención básicamente normalizadora puede adoptar ocasionalmente un tono reivindicativo y/o carnavalesco. Algunos ejemplos pueden ayudarnos a aclarar estas combinaciones:

- **Problematizadora y carnavalesca.** Podría parecer un maridaje un tanto extraño, pero fue común en la comedia tardofranquista: por imperativo de la censura se hacía una condena manifiesta de la homosexualidad al mismo tiempo que se recurría a lo carnavalesco para burlarse de la política sexual vigente, el matrimonio, la homofobia y la rigidez de los roles de género. Caso emblemático es *No desearás al vecino del quinto* (1970).
- **Normalizadora y carnavalesca.** Se puede trasladar al espectador una visión normalizadora del amor entre personas del mismo sexo y al mismo tiempo incluir escenas en las que transgredan los límites del género. Es lo que se intentó hacer Juan de Orduña (1942) en *¡A mi la legión!*, dentro de las limitaciones de la época en que fue rodada.
- **Reivindicativa y carnavalesca.** La reivindicación de la libertad y diversidad sexual puede aunarse con el cuestionamiento de la polarización de los sexos y los condicionamientos del género, como en *El Calentito* (2005)
- **Normalizadora y reivindicativa.** Ocasionalmente una cinta en la que los personajes homosexuales están integrados con normalidad en su entorno puede adquirir tonos reivindicativos cuando éstos sufren ataques injustos provenientes de sectores homófobos, como ocurre en *Las cosas del querer* (1989)
- **Normalizadora, carnavalesca y reivindicativa.** Aparte de normalizar la homo y bisexualidad y de defender los derechos de las minorías sexuales, se puede transgredir los límites del género y cuestionar las rígidas identidades formadas en función de la orientación del deseo, como en *Pásate a la pasta* (1999)

Solo añadir que en la fase de investigación deductiva adscribiremos cada una de las cintas a la modalidad en cuanto a la intención que tenga mayor prominencia en el relato, con objeto de simplificar el análisis de los datos. En términos generales podemos considerar que, por el cuestionamiento que hacen de los prejuicios tradicionales en torno a la homosexualidad, las películas con intención reivindicativa, normalizadora y carnavalesca son aliadas en la lucha de discursos que mantienen con las cintas problematizadoras,



Imagen 78: *Días de viejo color* (1967) combina las modalidades directa y oculta en cuanto a la explicitud.

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1990



Imagen 79: *No desearás al vecino del quinto* (1970) es una película que tiene una intención problematizadora y al mismo tiempo carnavalesca,

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

Las distintas formas de **PROBLEMATIZACIÓN** de la sexualidad entre hombres pueden sumarse en un mismo relato cinematográfico, independientemente de su intención. Dado que son seis las modalidades en cuanto a la problematización y la película puede emplear una o varias de ellas, el número de combinaciones posibles sería de treinta y cinco. Un caso extremo lo encontramos en *La mala educación* (2004), que es ridiculizante, patologizadora, marginalizadora, moralizante, envilecedora y fatalista, todo al mismo tiempo; otra cinta que analizamos más adelante y que riza el rizo es *El detective (The Detective)*, de 1968, porque es patologizadora, envilecedora, moralizante, marginalizadora y fatalista. Eso no es lo más frecuente, ya que en la mayoría de las cintas se emplean solo una o dos formas de problematización.

Por lo demás, hay que tener en cuenta que en las películas con intención reivindicativa, carnavalesca y normalizadora, así como en las combinaciones entre ellas, puede haber presente un menor o mayor grado de problematización. *Plata quemada* (2000) plantea con normalidad la relación entre los dos jóvenes protagonistas, cuya orientación sexual no les causa problemas, y lleva a la pantalla algunas escenas llenas de erotismo, pero los ubica en el entorno de la delincuencia (marginalizadora) y les asigna la muerte como destino (fatalista). Otro ejemplo sería *Fresa y chocolate* (1994) cuya principal intención es reivindicativa, ya que cuestiona la homofobia presente en la sociedad cubana y en el partido comunista; en su lucha, el protagonista tiene que enfrentarse a quienes aseguran que la homosexualidad es una enfermedad (patologizadora) y que por su conducta sexual son individuos intrínsecamente negativos que deben ser excluidos de la sociedad (moralizante).

Por último, en cuanto a las modalidades relativas al **EROTISMO** hay que tener en cuenta que son aplicables a situaciones concretas de intimidad entre hombres que se llevan a las pantallas. Por ello, puede ocurrir que en una misma película se incluyan escenas eróticas y antieróticas. Por ejemplo, en *A un dios desconocido* (1977), las relaciones que mantiene el protagonista con sus amantes están representadas con cierto erotismo y no se asocian a ellas sentimientos negativos, pero al principio de la película, cuando era niño y estaba manteniendo en la oscuridad del jardín juegos eróticos con un chico algo mayor que él, la irrupción de unos hombres que entran en la casa para matar a su padre hace que se asocien sentimientos de miedo y de inquietud a ese encuentro sexual.

A continuación, explicamos con más detalle cómo cada una de estas modalidades se emplea en el séptimo arte, rastreando su origen en la historia del cine americano y europeo. Como hemos explicado, es preferible acudir a un haz de modalidades para dar cuenta de cómo cada filme representa la sexualidad entre hombres. El objetivo final de todo ello es poner en contexto nuestro estudio para en última instancia poder comprender mejor las películas españolas que hemos incluido en la muestra. Los muchos ejemplos que vamos a ir ofreciendo en las siguientes páginas podrían aparecer para ejemplificar cada una de las modalidades que emplean, pero hemos preferido incluirlas como ejemplo de su modalidad más característica y distintiva. Por lo demás, no pretendemos hacer aquí una exposición exhaustiva de todas las representaciones que el cine ha hecho de la sexualidad entre hombres, pero sí ofrecer suficientes ejemplos de las modalidades que hemos propuesto para poder verificar cuál ha sido su evolución en el tiempo. En este sentido, aunque hemos sido más exhaustivos con los ejemplos anteriores a los años ochenta, hemos realizado un esfuerzo por considerar también cintas más recientes. Tampoco hemos pretendido hacer un mapa detallado de todas las posibles combinaciones que pueden darse empleando todas estas modalidades, pero sí ofrecer una herramienta metodológica útil para poder analizar con cierta precisión la forma en que cualquier película representa el objeto de nuestro estudio.

3.2.2 - Modalidades en cuanto a la explicitud

El recorrido que nos disponemos a realizar comienza con las imágenes más tempranas del cine mudo, continúa con las primeras cintas sonoras de entreguerras y atraviesa los oscuros años de la posguerra para llevarnos hasta creaciones más recientes. El cine nació a finales del siglo XIX, en un contexto sociocultural concreto que condicionaba de modo radical la forma en que se podía representar la sexualidad entre hombres. La masculinidad había sufrido una intervención intensiva durante los siglos anteriores que había problematizado intensamente esta conducta sexual. Por ello, aunque hasta los años treinta los creadores tuvieron cierta libertad para plasmar esta realidad humana en el celuloide, lo habitual es que lo hicieran empleando la modalidad sugerida y la indirecta, raramente la directa. Es decir, no era frecuente que se dijera explícitamente que uno u otro personaje era homosexual, pero sí que se sugiriera con claridad, o que se hicieran bromas y se plantearan malentendidos en torno a la sexualidad del varón. Pero a mediados de los años treinta, con la imposición del código Hays en Estados Unidos y el ascenso del fascismo en Europa, sería cada vez más difícil aludir a estos asuntos. Durante varias décadas se vedaron el travestismo, la sexualidad sugerida a través de símbolos o bromas, los equívocos sexuales, y por supuesto la aparición explícita de personajes homo o bisexuales, de tal forma que prácticamente la única modalidad de representación posible

fue la oculta. Los procedimientos para evocar la sexualidad entre hombres se siguieron empleando, pero con menor frecuencia y de forma más diluida: las insinuaciones y bromas, así como las marcas que permitían identificar a un personaje como homosexual, se hicieron más vagas y menos explícitas, con objeto de no despertar la suspicacia que los censores y las iras de los movimientos en defensa de la moral. Se emplearon también con cierta frecuencia las alusiones metafóricas o se dejaban leves pistas que permitieran hacer una posible lectura homosexual a través de la inferencia. A partir de mediados de los años cincuenta volverían a resurgir las formas de representación tradicionales hasta dar lugar a la explosión de los discursos explícitos acerca de la homosexualidad que tendría lugar desde los sesenta.

3.2.2.1 - Explicitud en las primeras décadas del cine

En sus inicios, el cine tuvo la posibilidad de mostrar al público con cierta precaución el asunto que nos ocupa, principalmente en la Europa anterior al auge del fascismo en Europa, y en Estados Unidos antes de la aplicación estricta del Código Hays desde 1934. Esto era parte de una tendencia general a representar con cierta libertad la cotidianeidad de las relaciones: besos en la boca, el lecho compartido con o sin intenciones sexuales, asuntos como las infidelidades matrimoniales o la prostitución podían abordarse con cierto desenfado, aunque dentro de unos ciertos límites de decencia. De esa forma, hasta mediados de los años treinta había sido posible integrar a personajes homo o bisexuales en la trama de las películas, así como aludir a esta realidad humana, fuera de manera sugerida, indirecta y más raramente directa. Encontramos muestras de estas tres modalidades tanto en el cine mudo como en el primer sonoro, antes de que las ideologías puritanas homófobas impusieran sus particulares reglas de decencia al séptimo arte, según las cuales esa realidad no debía representarse de ninguna forma posible. Es por ello que a lo largo de los años treinta y después de la Segunda Guerra Mundial la modalidad oculta se fue imponiendo. En los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado muy pocas eran las cintas que se atrevían a abordar o sugerir este tema, y si lo hacían era de forma muy velada, dejando al espectador la posibilidad de inferir la homosexualidad de determinados personajes, pero raramente haciéndolo demasiado explícito.

Lamentablemente, en España durante los años de la dictadura de Franco se perdió gran parte del cine mudo y sonoro que se había producido hasta el final de la guerra civil. No hubo voluntad de preservar ese patrimonio cultural, sino que por el contrario la política que se siguió fue la de destruir la cultura y el pensamiento de los vencidos para imponer un proyecto nacionalcatólico del futuro. En la bibliografía que hemos consultado no hemos encontrado ningún ejemplo comparable a los que se produjeron en el cine alemán y norteamericano. En opinión de Vicente Romero, investigador que dirigió la excepcional serie documental de RTVE *Imágenes perdidas* (1991), únicamente el diez por ciento del cine mudo producido en España se conserva. En esta serie lo único que encontramos es algún ejemplo de cómo el cine mudo empleó el afeminamiento de algunos personajes para provocar la risa, tal como ocurría en el teatro cómico y costumbrista de la época; en la entrega número siete, dedicada al folclore español en el cine mudo, *La tentación española*, aparecen brevemente las imágenes de un cómico muy amanerado con una función bufonesca que hace reír al público abanicándose mientras su sombrero se mueve y gesticula con gracia, pero no se informa de la fuente específica. Una investigación más profunda podría sacar a la luz más ejemplos de representación de la homosexualidad en el cine español de estas primeras décadas, e incluso es posible que nos lleváramos alguna sorpresa, pero esa investigación está por hacer.



Imagen 80: Cómico afeminado en el cine mudo español, documentado en la serie *Imágenes perdidas* (1991)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

3.2.2.1.1 - Primeras muestras de la modalidad indirecta

Hay una larga tradición en el teatro clásico en el que el uso del travestismo, la inversión de roles de género y las situaciones equívocas se emplearon para obtener efectos cómicos. Serralta (1990) por ejemplo nos recuerda la figura del actor español Cosme Pérez, que fue muy popular en el siglo XVII por la representación en sus entremeses de la figura cómica Juan Rana. Al parecer Juan Cosme fue imputado por el pecado nefando y estuvo preso, aunque no demasiado tiempo. En varias de sus piezas cómicas, se

representaba de forma indirecta la sexualidad entre hombres; básicamente, Juan Rana era objeto de requiebros por parte de otro hombre, y él creía que éste le estaba haciendo proposiciones deshonestas, pero en realidad los requiebros iban dirigidos a una mujer y no a él. En otros casos Juan Rana hacía el papel de mujer (de ninfa borracha, de señora casada, de parturienta) y las alusiones a la homosexualidad son frecuentes en sus obras empleando juegos de palabras y metáforas. Probablemente subterfugios como este fueron los que hicieron tan popular a este personaje, ya que lograba evocar en el público ese asunto prohibido sin que se le pudiera acusar realmente de estar mencionando directamente la sodomía, duramente castigada por la Inquisición y los tribunales civiles.

Profundizar en las raíces de la modalidad indirecta en la tradición teatral se sale de los límites de nuestro estudio. Lo que sí nos conviene tener en cuenta es que muchas de las escenas y situaciones que vamos a recordar a continuación están inspiradas en autores clásicos que a lo largo de los siglos habían empleado este tipo de subterfugios para obtener efectos cómicos (Martínez, 2007). Y es cuanto menos sorprendente comprobar que lo que fueran formas frecuentes en siglos pasados y en el primer cine mudo y sonoro de aludir a la homosexualidad comenzaran a considerarse censurables con el ascenso del fascismo y con la imposición de las mentalidades homófobas tras la Segunda Guerra Mundial. La modalidad indirecta de representación se atenuó y fue desapareciendo gradualmente de las pantallas a partir de los años treinta, tanto en Europa como en Estados Unidos, para más tarde volver a emplearse profusamente con el resurgir de la comedia cinematográfica desde finales de los años cincuenta.

En España, dado que gran parte del cine mudo y el cine sonoro anterior a la Guerra Civil se perdió por descuido y merced a la depuración profunda que realizó el nacionalcatolicismo, es difícil encontrar muestras de esta forma de representación; probablemente una investigación adecuada podría sacar a la luz algunos ejemplos en la misma línea que los que hemos mencionado al hablar del cine estadounidense y de otros países de Europa. *¡A mi la legión!* (1942) es la única muestra anterior al fin de la Segunda Guerra Mundial que hemos podido documentar de esta forma de aludir a la homosexualidad en nuestro país; en ella se incluía una escena en la que un soldado aparecía vestido de sevillana y cantando una copla picante en la que expresaba en broma la atracción que sentía hacia sus compañeros, algo totalmente inusual en el panorama cinematográfico de la época. Después lo que hay es un vacío de casi quince años en el que como mucho encontramos alguna que otra situación cómica aislada en la que se emplea brevemente el travestismo o se insinúa con mucha precaución que uno y otro personaje pudiera ser homosexual sin hacerlo en todo caso demasiado explícito. Dada la ausencia de ejemplos documentados en el cine español de las primeras décadas tendremos que contentarnos por ahora con un recorrido por algunas creaciones del cine norteamericano.

Ya en el cine mudo encontramos las primeras secuencias en las que se alude de forma indirecta a la homosexualidad. Evocándola con subterfugios argumentales y dando a entender que todo era producto de un malentendido se podía tocar estos asuntos sin que hubiera, al menos explícitamente, hombres que tuvieran prácticas sexuales con otros hombres; eso servía con frecuencia para aplacar las críticas o los ataques de los censores porque dado que se aludía a estos asuntos en broma, nadie podía afirmar que se estuviera hablando realmente de la homosexualidad. Estas cintas en su mayoría tenían una intención claramente carnavalesca, ya que jugando con los límites establecidos por la moralidad vigente planteaban al espectador situaciones inusuales como el cortejo, los besos en la boca y los encuentros sexuales entre hombres o insinuaciones de que ciertos personajes masculinos pudieran ser pareja. Varias de las películas de Charles Chaplin emplearon con genialidad la modalidad indirecta. En *The Masquerader* (1914) y en *A Woman* (1915), Chaplin se disfraza de mujer,



Imagen 81: Juan Rana (Cosme Pérez)
Cuadro anónimo del siglo XVII
conservado en la Real Academia
Española.

Fuente: descargado desde
http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Juan_Rana



Imagen 82: Beso involuntario entre hombres en *A woman* (1915)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2008

lo cual da lugar a diversos malentendidos. En *A Woman* lo vemos sin su característico bigote caracterizado como una bella dama. En cierto momento, engaña a los dos señores con un pícaro juego, lo cual origina una curiosa escena. Chaplin los tiene a derecha e izquierda contejándoles. Les pide entonces que cierren los ojos y que a la de tres le den un besito. Cuenta uno, dos, y al decir tres se aparta hacia atrás, con lo cual los dos hombres, que se han lanzado con los ojos cerrados para darle un beso en cada una de sus dos mejillas, juntan sus bocas y se dan el beso entre ellos. La reacción de éstos es agitada y se pelean, pero con este subterfugio se pudo representar uno de los primeros besos entre hombres de la historia del cine. Esta escena tendría cierta repercusión en el cine posterior; en el español fue retomada por ejemplo en *Los maridos no cenan en casa* (1957) y *El triangulito* (1970), aunque de forma mucho menos provocativa y más pudorosa.

Archie Mayo es otro de los directores norteamericanos que en su abundante filmografía empleó con cierta frecuencia la modalidad indirecta, aunque lanzando siempre el mensaje de que ese tipo de actividades es algo en lo que los hombres no deben incurrir, a no ser por error: en el filme de 1938 *Las aventuras de Marco Polo* (*The Adventures of Marco Polo*), dos soldados chinos se dan un beso en la boca; en *Es amor lo que busco* (*It's Love I'm After*), de 1937, plantea una ambigua relación entre el protagonista y su criado. Pero tal vez su cinta más conocida es la adaptación magistral que hizo a principios de los cuarenta de *La tía de Carlos* (*Charley's Aunt*). Fue esta una de las comedias más populares de la historia del teatro anglosajón, escrita por el actor y dramaturgo Brandon Thomas y estrenada por primera vez en Londres en 1892; en ella que un estudiante se hacía pasar por una señora mayor y eso daba lugar a que varios pretendientes masculinos la cortejaran insistentemente. Debido a su éxito sin precedentes fue adaptada al cine en distintos países a partir de 1911. De las distintas adaptaciones las más conocidas son las de producción norteamericana: la de Al Christie de 1930, y la de 1941, dirigida en plena guerra mundial por Archie Mayo;



Imagen 83: Adaptación de *La tía de Carlos* de Archie Mayo (1941)

Fuente: DVD. Los Angeles: 20th Century Fox, 2007

en ella que un estudiante se hacía pasar por una señora mayor y eso daba lugar a que varios pretendientes masculinos la cortejaran insistentemente. Debido a su éxito sin precedentes fue adaptada al cine en distintos países a partir de 1911. De las distintas adaptaciones las más conocidas son las de producción norteamericana: la de Al Christie de 1930, y la de 1941, dirigida en plena guerra mundial por Archie Mayo; en ella vemos como la tía de Carlos aprovecha para besar en la boca a las novias de sus amigos, lo cual es un documento visual directo que atestigua que la costumbre de besarse en la boca entre mujeres cercanas afectivamente, sin una intención sexual, existió hasta bien entrado el siglo XX. Es obvio que *Charley's Aunt* sirvió de inspiración para algunos de los diálogos y situaciones de la desternillante comedia *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*) de Billy Wilder (1959). En España contamos con varias versiones bastante mediocres: la de 1966 dirigida por Augusto Fenollar e Ignacio F. Iquino *La tía de Carlos en minifalda* y la de Luis María Delgado, de 1982.

A mediados de los años treinta el cine norteamericano aún se permitía evocar de forma indirecta la sexualidad entre hombres. Podían así obtener por un lado efectos cómicos que provocaran la risa del público en general, y al mismo tiempo despertar la complicidad de los espectadores potencialmente homo o bisexuales, que veían reflejado en las pantallas ese deseo prohibido aunque fuera a través de situaciones equívocas, bromas y malentendidos. En *La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*), de George Cukor (1935) ya desde el principio se nos indica que la película es un homenaje a "todos los que se apartan del camino trillado" porque "la vida es una extravagancia en la que la risa, la suerte y el amor, surgen de las formas más raras e inesperadas". Alfred Hitchcock, también empleó el tipo de equívocos a través de chistes y alusiones muy vagas, por ejemplo en *El agente secreto* (*Secret Agent*) de 1936. Por lo demás, podemos encontrar sin dificultad en esas décadas películas en las que se combinan las modalidades sugerida y la indirecta, de suerte que el asunto que nos ocupa se evoca continuamente aunque no llegue nunca a plantearse de forma directa. Es lo que ocurre en el musical sonoro *Melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*), de Harry Beaumont (1929) incluye en el reparto a un diseñador y a un escenógrafo, ambos con cierto afeminamiento que los hace reconocibles. Otro buen ejemplo es *Myrt And Marge*, de Al Boasberg (1934), una adaptación de un popular programa radiofónico de la época que combinaba la música con los diálogos cómicos.

3.2.2.1.2 - Inicios de la modalidad sugerida

La modalidad sugerida es la que se empleó con mayor frecuencia en el cine mudo y el primer cine sonoro. Tenía la aspiración de lanzar el mensaje al público en general sin comprometerse demasiado aunque con suficiente claridad; cualquiera que viera la película podía inferir perfectamente de qué se estaba hablando, aunque en el relato no se hiciera totalmente explícita la orientación sexual de los personajes. Eso ocurre por

ejemplo en las dos adaptaciones que hizo el cine mudo de la novela del danés Herman Bang *Mikaël*, publicada originalmente en 1909 (hay disponible una edición moderna en castellano: Bang (2011)). La novela fue adaptada en primer lugar en Suecia por el finlandés Mauritz Stiller con el nombre de *Vingarne* y rodada en una fecha tan temprana como 1916; de ella nos han llegado únicamente fragmentos. Más conocida es *Michael*, rodada en Alemania por el director de origen danés Carl Theodor Dreyer (1924). Tiene la peculiaridad de presentarlos uno de los primeros triángulos amorosos de la historia del séptimo arte.

Otro ejemplo temprano lo encontramos en el musical norteamericano *Bar Wonder* de Lloyd Bacon (1934) en la que se incluía la imagen de dos hombres que bailaban, algo que causaba estupor en los espectadores y despertaba un interrogante acerca de su orientación sexual. La inocente escena aparece calcada en el musical setentero *¡Por fin, ya es viernes! (Thank God It's Friday)*, de Robert Klane (1978) y despertó según Russo (1997, p. 226) las inquietudes del productor, quien prefirió llevar a cabo un estudio previo para averiguar cuál podría ser la reacción del público. Como observó que a los gays les gustaba, mientras que a los hetero les era indiferente pero no llegaba a despertar en ellos reacciones adversas, aceptó incluirla en la película; ello ilustra con claridad la problematización que llegaría a alcanzar la sexualidad entre hombres en décadas posteriores.

Una forma de sugerir la homosexualidad de un determinado personaje sin hacerlo explícito es a través de la estereotipación. Unas pocas señales -gesticulación y voz afeminada, una vestimenta especialmente llamativa o una apariencia personal cuidadosa- pueden ser suficientes para que el público que está sentado frente a la pantalla llegue a esa conclusión sin grandes dificultades. El cine acudió con frecuencia durante estas primeras décadas a la figura del mariquita, lo que en inglés llaman *sissy*, con rasgos muy característicos: gesticulación y voz afeminada, así como una vestimenta especialmente llamativa o una apariencia personal cuidadosa. Además de un afeminamiento que los hace claramente reconocibles tienen en su mayoría un rasgo en común: no aparecen normalmente como héroes o participantes centrales en la acción, sino más bien como secundarios insertados en el relato para hacer reír al público. Se asumía que éste era mayoritariamente heterosexual y compartía esa visión social de la homosexualidad como algo marginal y risible que afecta a unos pocos hombres claramente identificables. Después del periodo de silencio en relación con la homosexualidad que impuso la censura al cine, volvería a aparecer con fuerza a partir de mediados de los cincuenta.



Imagen 85: Local de ambiente en el Village de Nueva York. *Call her Savage* (1932)

Fuente: DVD. CA (USA): Fox filme Corp. 2000



Imagen 84: Orientación homosexual sugerida a través del baile, en *Bar Wonder* (1934)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2009

En nuestro estudio, los casos en que aparece un personaje caracterizado de forma estereotipada sin aportar más detalles acerca de su vida íntima los hemos considerado pertenecientes a la modalidad sugerida. Por pequeños detalles y por breves diálogos se hace saber al espectador

cuál es su posible preferencia sexual. Dado que por lo general estos personajes aparecen brevemente y juegan un papel poco relevante, a veces no podemos asegurar realmente que sean homosexuales, pero la intención evidente al ser representados de forma tan fácilmente reconocible es que el espectador los identifique como tales. Poco se nos decía de sus relaciones íntimas, ya que no existía una voluntad de focalizar la atención en ese aspecto, como tampoco de esconderlo ni de presentarlo como un problema; simplemente estaban ahí y se integraban en la trama sin grandes estridencias, lo cual era síntoma evidente de normalidad. Esto fue frecuente en el cine mudo y el primer sonoro de los veinte y treinta: Narraboth y su paje en *Salomé* de Charles Bryant (1923); el sastre de *Irene* (1926) de Alfred E. Green; el ayudante de atrezo del primer largometraje dirigido por Alfred Hitchcock, *El jardín de la alegría (The Pleasure Garden)*, de 1925; el refinado decorador de *Parece que fue ayer (Only Yesterday)*, de John M. Stall (1932); el vaquero afeminado de *The Soilers* (1932); los dos presos de *Lady Lou (She Done Him Wrong)* de Lowell Sherman (1933), los dos camareros afeminados con delantales blancos que cantaban una canción de vodevil muy conocida en el mundo anglosajón, mientras hacían cosquillas con sus plumeros a la clientela de un local de ambiente en el Village de Nueva York que aparecen en *Call her Savage* de John Francis Dillon (1932); el joven confitero de

Hotel du Nord, del francés Marcel Carné (1938); el frívolo afeminado de *La regla del juego* (*La règle du jeu*) de Jean Renoir (1939)

3.2.2.1.3 - Inicios de la modalidad directa

Hasta aquí los ejemplos de personajes más o menos estereotipados que hemos presentado los hemos considerado dentro de la modalidad sugerida, porque se nos ofrecen pocos datos sobre ellos; solo los suficientes como para que supongamos que puedan ser homo o bisexuales. Más rara en esta época era la modalidad directa de representación, en la que la orientación sexual del personaje se hace explícita, aunque podemos encontrar algunos ejemplos tanto en Europa como en los Estados Unidos.

Sin duda el conjunto de creaciones más relevante que abordaron directamente el asunto que nos ocupa fue la que produjo el cine alemán de entreguerras, durante la República de Weimar, época de máxima libertad de expresión y de ebullición social que lamentablemente se frustró con la crisis económica y el ascenso de las ideologías totalitarias. *No quiero ser un hombre* (*Ich möchte kein Mann sein*), de Ernst Lubitsch (1918) es por ejemplo una de las primeras comedias que planteaban de forma directa el deseo homosexual y que ofrecía una visión carnavalesca de la realidad. No es demasiado diferente a las que aluden a estos asuntos de forma indirecta, ya que recurre a los malentendidos típicos del género; lo singular es que incluía un personaje explícitamente bisexual y ese dato no se intentaba disimular ni ocultar. En este caldo de cultivo surgieron las primeras cintas que denunciaban la injusticia inherente a las leyes antisodomía vigentes: *Diferente a los otros* (*Anders als die anderen*), de Richard Oswald (1919) se quejaba de la gran cantidad de chantajes y suicidios a que daban lugar; *Geschlecht in Fesseln*, de William Dieterle (1928) trataba el asunto de las relaciones íntimas en el ámbito carcelario. En Francia se rodó una obra absolutamente revolucionaria, *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*), de Jean Vigo (1933), hijo de un anarquista catalán, que denunciaba la opresión sexual y afectiva en las escuelas.

Hay que tener en cuenta que el hecho de que aparezca explícitamente un personaje homo o bisexual es independiente de la intención ideológica del relato. Por ejemplo, la cinta muda norteamericana *Wanderer of the West* de Robin Williamson (1927), una de las primeras creaciones del cine mudo norteamericano en la que aparecía un personaje homosexual de forma explícita, es claramente problematizadora. En ella vemos cómo un hombre afeminado atiende a un vaquero en una tienda de ropa y se le insinúa sexualmente. Al dependiente se le considera “uno de los errores de la naturaleza en un país en el que los hombres eran hombres”; con esa descalificación tan tajante se inculca en el espectador la idea de que los verdaderos hombres no albergan ese tipo de deseos que caracterizan a unos seres tan despreciables y ajenos a la masculinidad que ni tan siquiera son dignos de pertenecer a los Estados Unidos.

En otros casos puede haber una intención más normalizadora, como en el filme noir de 1931 *El enemigo público* (*The Public Enemy*), de William A. Wellman, en la que vemos cómo un modisto un tanto amanerado lanza a uno de los protagonistas una insinuación picante que en la versión española de la película fue eliminada por la censura; eso es prueba de que la escena fue considerada una manifestación del deseo demasiado sincera y moralmente peligrosa. El modisto admiraba el músculo que su cliente tenía en la entrepierna, y el otro le respondía con una amenaza sexual irónica en la que daba a entender que si no se daba prisa en confeccionarle el traje le haría saber para que servía dicho músculo, es decir, lo penetraría. Esta broma, inspirada en el humor popular, es significativa. Conviene recordar que en nuestra cultura hasta hace pocas décadas, ser activo en una relación homosexual no ha causado tanta ansiedad en los hombres como ser pasivo; amenazar bromeando a otro hombre con penetrarle, como ocurre en este film, no disminuye la sensación de propia hombría, ya que se interpreta como señal de



Imagen 86: *No quiero ser un hombre* (1918) incluía un personaje explícitamente bisexual.

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red 2007



Imagen 87: El modisto admira el “músculo” de su cliente en *El enemigo público* (1931)

Fuente: DVD. Madrid: Versus Entertainment, 2010

superioridad, de dominio o de ejecución de un castigo, más que de "homosexualidad" (Arroyo, 1998). También es significativo comprobar que en el régimen de discursos que se fue imponiendo en los años treinta, sería imposible incluir en el relato chanzas como esta.

Otra cinta estadounidense que es bastante explícita en tratar estos asuntos es la comedia sonora de 1932 *Their First Mistake*, dirigida por George Marshall y protagonizada por Hardy (el Gordo) y Laurel (el Flaco). Tiene la peculiaridad de que plantea con relativa claridad la bisexualidad del Gordo; aunque podríamos discutir si se limita a sugerirlo. podemos considerar que es una de las primeras muestras de la modalidad directa. En un rótulo de los créditos iniciales se nos advierte "Mr. Hardy estaba casado, y Mr. Laurel también era infeliz". Ese primer error al que alude el título es que el Gordo se casara con una mujer muy dominante y controladora que pone trabas a su amistad con el Flaco. Éste, que vive en el piso de enfrente, le llama para quedar con él por la tarde, y el Gordo acepta, pero tiene que disimular ante su esposa fingiendo que va a acudir a una cita de negocios. Cuando ella se entera de la mentira se inicia una agitada pelea que termina con su marido huyendo de los escobazos y refugiándose en casa del Flaco. Es entonces cuando los dos amigos se sientan en la cama y mantienen la siguiente conversación, de la que se desprende que su relación va más allá de la amistad:

- ¿Pero entonces, vamos a salir esta noche? -pregunta el Flaco, a lo que el Gordo responde con un gesto afirmativo.
- ¿Y qué ha dicho ella?
- Ya has oído lo que ha dicho.
- ¿Pero qué es lo que le pasa?
- No sé, ella dice que pienso más en ti que en ella.
- Pero eso es lo que ocurre, ¿verdad?
- Mejor no entremos en eso ...

Mejor no entrar en eso: en el nivel de intimidad que han llegado a tener. Hasta aquí, podría pensarse que simplemente se ha estado hablando del conflicto que tiene un hombre casado con una mujer posesiva porque ella le impide mantener su propio círculo de amistades, pero el resto del relato aporta unas connotaciones y unas metáforas que nos inclinan a otra interpretación.

La solución que encuentran es adoptar un niño para que la mujer del Gordo esté ocupada, y así ellos puedan encontrarse y salir juntos con más facilidad. Pero cuando regresan con el bebé la mujer se ha marchado ya, ha pedido el divorcio y ha denunciado a Laurel "por haber causado la alienación de los afectos amorosos del Sr Hardy". De modo que los dos amigos deciden formar una familia de las que recientemente se han venido a denominar homoparentales. Empiezan a vivir juntos y se dedican a la crianza de la pequeña, con quien comparten el lecho. Se produce entonces una escena con cierto contenido erótico a la que podemos dar una interpretación literal y otra metafórica. Mientras los dos amigos duermen con la niña a un lado de la cama, el Flaco apoya la cabeza en el pecho del Gordo, y este le abraza como haría cualquier pareja. La niña empieza a llorar. Entre sueños el Gordo coge el biberón y lo lleva sin abrir los ojos hacia donde cree que está el bebé, pero a quien empieza a alimentar es a su amigo. La tetilla va primero a parar a los ojos, la leche le chorrea por la cara, hasta que llega a la boca y el Flaco chupa con fruición. La interpretación metafórica que el espectador podría evocar con facilidad es de carácter sexual y aludir al sexo oral: el biberón que chupa el Flaco sería el pene del Gordo y las gotas de leche vertidas en la cara de su amigo, su semen.



Imagen 88: Sexo oral expresado metafóricamente en *Their first mistake* (1932)

Fuente: DVD. London: Image Entertainment, 1993

3.2.2.2 - La modalidad oculta

En Estados Unidos el código Hays ya se había empezado a aplicar en 1930, pero no como una obligación, sino como una petición a los productores de que no abordaran ciertos temas escabrosos. Sin embargo, a partir de 1934 se determinó exactamente cuáles eran las limitaciones para un amplio número de asuntos, desde la forma de representar los asesinatos, los bailes, el vestuario e incluso los chistes. En materia sexual se prohibió la representación de los besos con la boca abierta y los abrazos demasiado apasionados, los raptos y violaciones, el aborto, la prostitución, el desnudo, la obscenidad, la lujuria profana y todo tipo de lo que eran consideradas perversiones, entre ellas la homosexualidad femenina y masculina. Cada filme debía obtener un certificado antes de su exhibición pública. Como consecuencia, a partir de entonces, si ni tan siquiera el

mariquita estereotipado podía representarse explícitamente para despertar efectos humorísticos, más imposible se hacía aun la aparición de personajes principales o héroes con tendencias homosexuales. Por poner un ejemplo curioso, las habituales escenas del Stan Laurel y Oliver Hardy en las que los dos amigos dormían abrazados en la cama, serían imposibles de rodar a partir de 1934, pero no ya porque fueran dos hombres, sino porque el Código Hays establecía que era preferible que las parejas casadas durmieran en camas separadas, y que bajo ningún concepto se podría mostrar a los dos miembros de la pareja en la cama de matrimonio al mismo tiempo. En Estados Unidos el código siguió vigente hasta 1969, pero empezó a aplicarse con menor rigidez desde finales de los años cincuenta.

Ya hemos revisado someramente la forma en que la censura afectó al cine español. En el resto de Europa las legislaciones variaban, e incluso en países como Bélgica no existía en teoría un organismo estatal que se ocupara de ello, de modo que eran los productores quienes imponían los límites. Es necesario recordar que a pesar de la persecución que sufrieron los homosexuales por parte del régimen nazi, los marcados con el triángulo rosa no obtuvieron prácticamente apoyo por parte de las organizaciones de resistencia antifascista, y por no ser considerados víctimas del Holocausto, sino delincuentes, no recibieron ninguna compensación (Plant 1986). Hasta los años setenta y ochenta la mayoría de los países occidentales siguieron manteniendo, de hecho, las leyes que criminalizaban la sexualidad entre hombres; en este contexto es comprensible que en Europa los creadores raramente se atrevieran a introducir estos asuntos en los guiones de sus películas aun cuando no siempre existiera una prohibición estatal explícita, y que cuando lo hicieran fuera de forma especialmente cauta o problematizada.

En esta época los directores y guionistas se entregaron con frecuencia al juego de intentar engañar a la censura y de introducir en las películas contenidos prohibidos de "contrabando", si empleamos la expresión empleada por Mira (2008, 280), quien a su vez la adoptó del documental de Martin Scorsese *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (*A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*) de 1995. La modalidad oculta de representación se caracteriza por dar ciertas pistas ambiguas acerca de la posible orientación sexual de alguno de los personajes, o acerca de la relación afectiva entre algunos de ellos. A veces lo hace representando metafóricamente la sexualidad entre hombres, o mostrando ante las cámaras figuras monstruosas que podría interpretarse encarnan el deseo homosexual. Otras caracterizando a los personajes a través de lo que llamaremos la *estereotipación diluida*, es decir, empleando pequeños detalles pertenecientes al estereotipo de homosexual para que el espectador pueda imaginar que su conducta sexual no es del todo ortodoxa, eso sí, sin aclarar de forma explícita cual es su orientación sexual. Además, con frecuencia se introducen elementos disuasorios para tal interpretación, como alguna mujer hacia la que se dirige manifiestamente el deseo, para oscurecer más el mensaje; puede ocurrir así que la historia desmienta que un personaje sea homosexual y lo presente explícitamente como heterosexual, pero ciertos detalles contradictorios hacen que se cree una *disonancia* en el espectador, que queda en la duda.

En todos estos casos los que no estén demasiado atentos a los detalles harán normalmente una lectura exenta de connotaciones homosexuales, pero quien sí vaya predispuesto a encontrar significados que evoquen la homosexualidad, es posible que los encuentre. Comprobaremos que esto entraña ciertas dificultades para el análisis, porque con frecuencia no vamos a tener siempre la certeza de si era intención del director o el guionista transmitir esas connotaciones o dejar al menos abierta deliberadamente al espectador la posibilidad de que hiciera esa lectura, o si se trata de una interpretación realizada a posteriori porque creemos haber encontrado lo que íbamos buscando. Debemos tener por tanto precaución a la hora de afirmar que uno u otro personaje es "gay" o es "homosexual" sin que haya nada en el mismo relato cinematográfico que lo confirme. Y en los casos frecuentes en que encontremos un posible subtexto homosexual, constatarlo como una hipótesis, como una posible lectura entre otras. De hecho, en los ejemplos que vamos a analizar en este apartado la incertidumbre es permanente, porque al contrario que en las modalidades sugerida, indirecta y directa, en la modalidad oculta hay en todos los casos una doble lectura: la manifiesta, que es la heterosexual, y la oculta, que es la que intentamos desentrañar.

3.2.2.2.1 - Monstruos en la sombra

Es bien sabido en la tradición psicoanalítica que en el proceso de socialización el individuo tiende a relegar al inconsciente aquellas cualidades, emociones y tendencias que resultan intolerables en el entorno familiar y social en el que se desarrolla. De acuerdo con la psicología junguiana, todos esos aspectos que negamos de nosotros mismos con objeto de obtener la aceptación de quienes nos rodean conforman la sombra. En cada persona y en cada colectivo humano la sombra varía en dependencia de sus valores, e incluye cualidades, deseos o sentimientos que no necesariamente tienen que ser negativos de por sí. Así, en una familia puede estar muy mal visto expresar la ira, y en otra la ternura; unos pueblos pueden considerar

inmoral la ambición económica desmedida, en tanto otros desprecian la vida despreocupada; y unas culturas, como hemos visto, toleran la bisexualidad del varón, mientras que otras la censuran de forma tajante.

Dado que las cualidades relegadas a la sombra por una persona o por un colectivo han sido excluidas de la conciencia y no tienen la posibilidad de integrarse en el ego del individuo, cuando se manifiestan en los sueños o en las creaciones artísticas que sacan a la luz el lado oscuro de la naturaleza humana, lo hacen a través de figuras fantasmagóricas y con frecuencia terroríficas.

A lo largo de la historia la sombra ha aparecido ante la imaginación del ser humano asumiendo aspectos tan diversos como, por ejemplo, un monstruo, un dragón, Frankenstein, una ballena blanca, un extraterrestre o alguien tan ruin que difícilmente podemos identificarnos con él. (Zweig y Abrams, 1991, p. 10)

Tal como bien apunta Benshoff (1997, p. 3) en Occidente los conceptos de monstruo y de homosexual contienen cargas semánticas muy parecidas relacionadas con el peligro y la muerte, ya que tanto el uno como el otro constituyen una amenaza para el individuo, para la sociedad y para la familia reproductiva. Por herencia de la moral judeocristiana predominante, al hombre correctamente socializado se le pide que trascienda sus impulsos homosexuales y se decante hacia la heterosexualidad exclusiva. El principal efecto que ello tiene en su psique es la necesidad de mantener a raya esas tendencias, negándolas o relegándolas al inconsciente, de forma que pasan a formar parte de la sombra individual y colectiva. Y dado que no tienen cabida en el ideal de masculinidad dominante, es comprensible que adopten en nuestro imaginario o bien la forma de seres monstruosos por su apariencia o por una conducta antisocial que nos causa pavor, o bien la de seres que nos hacen reír por sus actitudes grotescas y exageradamente amaneradas. De estos últimos, cuya manifestación más evidente es la figura del mariquita estereotipado nos ocupamos en otros lugares: su homosexualidad es explícita o está sugerida con suficiente claridad, y su función es la de conseguir que el espectador masculino se desidentifique de esa faceta de su propia masculinidad al verla encarnada en una figura tan grotesca. Aquí prestamos atención a las figuras monstruosas y atemorizadoras que pueblan nuestras creaciones culturales y que no cesan de recordarnos desde el inconsciente colectivo la existencia de esos impulsos negados.

El cine clásico encontró una buena forma de evocar en la mente del espectador el asunto de la sexualidad entre hombres llevando a las pantallas relaciones entre personajes masculinos que podía interpretarse tenían un contenido sexual, aunque no de forma concluyente. En una época en la que no se podía ser demasiado explícito cuando se aludía a esos asuntos, eso tenía evidentes ventajas: al empleo de metáforas como la del mordisco del vampiro para representar un encuentro homosexual o incluir en la trama personajes unidos por amistades dudosas permitía transmitir el mensaje bajo el amparo de la ambigüedad. Es evidente en este sentido el paralelismo que existe entre la ocultación del mensaje que se produce en las creaciones del séptimo arte que vamos a recordar a continuación y la desfiguración onírica de los contenidos psíquicos que tiene lugar en los sueños. Tal como indicaba Freud (1986, pp. 44 y ss.) los contenidos manifiestos del sueño, lo que recordamos de éste, puede estar ocultando otros contenidos latentes, básicamente deseos inconscientes, que como resultado del mecanismo de represión psíquico han tenido que sufrir una transformación para hacerse más aceptables a la mente consciente. Algo parecido encontramos en esos relatos cinematográficos en los que la sexualidad entre hombres no se expresa directamente, y en los que el guionista o el director crean un discurso ambiguo para posibilitar al espectador que la evoque. La crítica anglosajona, tal como resume Benshoff (1997) ha encontrado posibles subtextos homosexuales en gran número de cintas de terror del cine clásico que llevan a las pantallas toda una galería de científicos locos, muertos vivientes, vampiros, momias, animales monstruosos y seres de otros mundos; también en los organismos cibernéticos que recrean las películas modernas de ciencia ficción como Robocop o Terminator (Llamas, 2001, pp. 216 y ss.). Lo que tienen en común estas criaturas es el asco, rechazo o repudia moral que despiertan en el cuerpo social, que se ve amenazado por su irrupción y no está dispuesto a tolerar su existencia. La semejanza entre el monstruo y el homosexual perseguido por sus inadmisibles tendencias y aislado del resto de sus congéneres es evidente; aunque sea este un asunto que queda únicamente insinuado, el espectador tiene la posibilidad de hacer esa lectura, y sin duda muchos homosexuales que se desenvuelven en ambientes homófobos pueden identificarse sin dificultades con esos abominables seres y su desdichado destino, que habitualmente es desaparecer.

A continuación revisamos algunos de los clásicos más significativos del cine anglosajón para luego

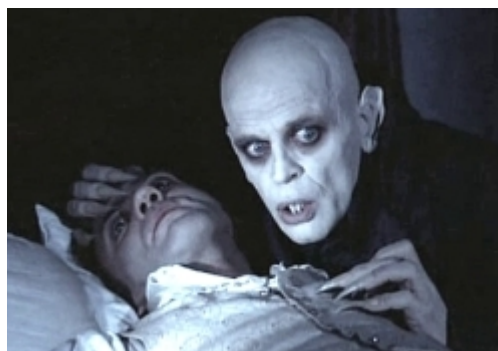


Imagen 89: El ataque del vampiro como metáfora del acto homosexual. *Nosferatu, vampiro de la noche* (1979)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2001

detenernos en otras cintas más recientes que han seguido representando simbólicamente la homosexualidad como un peligro que acecha al hombre correctamente socializado sin hacerla explícita, y también en algunas de las que expresan la heterodoxia sexual del monstruo de forma directa. Unas son fieles al género de terror y otras lo parodian salpicándolo con toques de humor. Esta tradición que hunde sus raíces en la literatura victoriana inglesa, concretamente en la novela gótica, ha tenido una influencia limitada en el cine español. A la hora de intentar que el espectador se desidentifique de esa faceta de su masculinidad, nuestro cine siempre ha sido más proclive a recurrir al humor que al terror, aunque encontramos algunas excepciones, como las películas de Jesús Franco, de las cuales hemos incluido en la muestra *Gritos en la noche* (1962) y *El Conde Drácula* (1970); por lo demás, cuando directores españoles como Amando de Ossorio, Vicente Aranda o José Ramón Larraz se han adentrado en el asunto del vampirismo, han tendido más a recrear la figura de la vampiresa, cuya perversidad sexual aparecía ligada al lesbianismo (Pelayo, 2011, pp. 281 y ss.). En nuestra cinematografía abundan los mariquitas risibles, pero escasean los seres terroríficos, y cuando aparecen están caracterizados más para sorprender o suscitar la carcajada que para aterrorizar, como ocurre con el siniestro hombre de negro de *El donante* (1985), o Corcoles en *El Rey del río* (1995), que evocan esos impulsos prohibidos de forma implícita; en otros casos el ser monstruoso expresa su deseo de forma explícita, como el gorila violador de *El chiste* (1976), los vampiros de *Don Cipote de la Manga* (1985), el Mecano en *Los gusanos no llevan bufanda* (1991), el alienígena de *Mucha sangre* (2002) o el fantasma de *Crimen perfecto* (2004).

James Whale es tal vez el director que mejor ha sabido expresar en el séptimo arte la oscuridad en la que ha quedado sumergida en nuestra cultura la sexualidad entre hombres, a través de las situaciones de pesadilla y las sutiles insinuaciones que pueblan sus ingeniosos relatos de terror. La crítica (Russo, 1987, p. 50; Skal 1993, p. 184; Benshoff 1997, p. 41) ha visto en sus creaciones una sensibilidad gay y un humor característico, explicable al menos en parte por su homosexualidad. Su orientación sexual y la prolongada relación de pareja que mantuvo con David Lewis eran asuntos públicamente conocidos en Hollywood, y tenía costumbre de elegir para sus rodajes a actores gay o bisexuales. Así, aunque la homosexualidad nunca se exprese directamente en sus películas, es un asunto que se insinúa con frecuencia. La película de James Whale en la que es más fácil encontrar subtextos homosexuales es *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*), de 1932, obra maestra que se dio por perdida hasta los años sesenta. En el caserón hay un hombre terrorífico que parece hacer las funciones de criado: Morgan, quien además de ser mudo tiene un aspecto inquietante por su fortaleza, su torpeza al caminar, su



Imagen 90: Saúl y Morgan forman una inquietante pareja en *El caserón de las sombras* (1932)

Fuente: DVD. Barcelona: T-Sunami Merch, 2012

brutal cara barbuda y su voluminosa nariz marcada por una profunda cicatriz. Si tienen a semejante individuo a su servicio o si forma parte de la familia constituye un misterio que de forma deliberada nunca llega a aclararse. Se desvela parcialmente el misterio cuando descubrimos que en una estancia del piso superior, encerrado bajo llave, habita un loco llamado Saúl, cuyo único deseo es destruir y matar. Morgan, que ama tiernamente a Saúl, es quien se ocupa de mantenerlo bajo control, pero una noche, después de coger una fuerte borrachera, decide abrir la puerta y dejarle salir, lo cual hace que el pavor invada al resto de los habitantes del caserón. No se nos escapa que toda esta situación recrea la idea de que es necesario apartar de la conciencia las fuerzas del mal, aquí encarnadas en ese Saúl encerrado en su cuarto, y de lo peligrosas que pueden llegar a ser esas tendencias cuando tienen la ocasión de salir, enfurecidas, de las sombras a las que han sido relegadas. En este caso es el alcohol el que ha hecho bajar la guardia a las defensas de la conciencia, simbolizadas aquí por Morgan, que borracho deja escapar a Saúl. Pero se da la circunstancia de que Saúl queda caracterizado con unos rasgos que nos hacen imaginar su homosexualidad, de forma que no sólo son los impulsos destructivos y el deseo de matar lo que conforma esas fuerzas del mal, sino también las tendencias homosexuales.

Uno de los monstruos provenientes de la tradición literaria inglesa que ha tenido una importante repercusión en el cine es el concebido por Mary Shelley, cuya novela *Frankenstein* (Shelley, 2006) fue publicada originalmente en 1818. La autora, que era amiga de Lord Byron y esposa del también poeta

Shelley, pretendía lanzar un mensaje moral acerca de las terribles consecuencias que puede tener que el hombre pretenda emular al creador. El doctor Víctor Frankenstein se aleja de su familia y de su prometida Elizabeth para llevar a cabo su espeluznante proyecto científico: insuflar la vida en un cuerpo compuesto por pedazos de distintos cadáveres. Después de varios años de arduo trabajo tiene éxito, pero al ver la espantosa criatura que ha creado reniega horrorizado del resultado de sus experimentos. A partir de ahí el engendro, que inicialmente mostraba buenos sentimientos, solitario y perseguido por los humanos acaba odiándolos y convirtiéndose en un cruel asesino; intenta convencer al doctor de que cree para él una compañera con la promesa de que si lo hace desaparecerá para siempre y respetará su vida y la de los suyos, pero como este se niega va acabando uno a uno con varios de sus familiares, su mejor amigo Clerval y con Elizabeth la misma noche de bodas. Lleno de rencor y deseos de venganza, el doctor inicia una prolongada persecución tras el monstruo, que se dirige hacia las heladas tierras del Polo Norte. Allí Frankenstein fallece, y el engendro se inmola en una pira funeraria con el cadáver de su creador en brazos.

Aunque el deseo homosexual no se hace explícito en ninguno de los personajes, al leer el relato concebido por Mary Shelley no se nos escapa que los asuntos centrales giran en torno a la masculinidad del protagonista. Los vínculos afectivos que unen al Doctor Frankenstein con los otros personajes masculinos parecen tener mucho más peso en su trayectoria que el amor convencional que siente hacia su prima Elizabeth, con la que está llamado a casarse más por imperativo familiar que por deseo propio. La compañía de su amigo Clerval le es muy preciada, y los sentimientos que comparten muy cálidos, de modo que pasa más tiempo con él que con Elizabeth, ese amor idealizado e inconcreto del que se ausenta largas temporadas. Tras la boda, el Doctor no llega a consumir su matrimonio con la mujer a la que aparentemente ama tiernamente, debido a la irrupción del monstruo, que simbólicamente podría estar representando sus propios miedos e inseguridades en relación a la obligación que se le ha impuesto de fundar una familia. Kosofsky (1990, p. 186) hace notar que *Frankenstein* pertenece a un género dentro de la novela gótica en el que el protagonista mantiene una relación intensa y violenta con otro personaje masculino que en cierta forma es su doble; la existencia de ese otro dificulta que el protagonista satisfaga las expectativas sociales, y es reflejo de su miedo paranoico a que los impulsos negados salgan a la luz, más concretamente según esta autora es reflejo de su pánico homosexual.

En el séptimo arte la adaptación más conocida es la dirigida por James Whale, *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*), de 1931. El horror que despierta en las masas la presencia de la espantosa criatura y la persecución de la que es objeto hasta su muerte final entre las llamas pueden interpretarse metafóricamente como una explosión de homofobia social y la necesidad de que el fuego purificador se encargue de eliminar esa faceta que ha sido relegada al inconsciente colectivo. En realidad la película de 1931 no estaba concebida para tener una continuación, pero su éxito motivó que Whale rodara la secuela *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*), de 1935, en la que se plantea una amistad un tanto ambigua entre el monstruo y un hombre bondadoso, ciego y con unos cabellos canos que le dan un aspecto venerable. No nos es posible detenernos en la gran cantidad de filmes inspirados en el monstruo del Doctor Frankenstein, de modo que tendremos que contentarnos con mencionar la más destacada de las adaptaciones modernas: *Frankenstein de Mary Shelley* (*Frankenstein*), de Kenneth Branagh (1994). El director recurre a una sutil estrategia para transmitir al espectador la idea de que la heterosexualidad normativa es más deseable que la homosexualidad: incluir en la cinta dos escenas eróticas que contrastan vivamente en su tratamiento, una en la que existe un desagradable contacto corporal entre el Doctor y su creación, y otra en la que se ensalza el contacto sexual que está manteniendo con su esposa en la noche de bodas, justo antes de ser interrumpidos por la aparición del monstruo y la subsiguiente muerte de Elizabeth. Solo añadir que la figura de Frankenstein fue parodiada con gran éxito en *The Rocky Horror Picture Show* (1975), donde el Dr. Frank-N-Furter es un travesti bisexual que se interpone en la pareja heteronormativa.

Otro de los monstruos provenientes de la literatura victoriana que ha anclado firmemente en nuestro imaginario cinematográfico, especialmente en el anglosajón, y que han dado lugar a multitud de versiones desde el cine mudo hasta el presente ha sido el de Drácula, inspirado en la novela de Bram Stoker (Stoke, 2005). A la crítica no se le ha escapado que el relato oculta el deseo homosexual bajo la máscara de la monstruosidad (Craft, 1984), y ha hecho notar que la orientación sexual de Stoker, así como la época en la que



Imagen 91: La compañía del monstruo aplaca la soledad del anciano ciego en *La novia de Frankenstein* (1935)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures Iberia, 2002

la novela fue escrita, coincidiendo con el juicio a que fue sometido Oscar Wilde, condicionaron en gran medida su concepción (Schaffer, 1994). La versión más conocida del cine mudo es *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), de F.W. Murnau (1922), obra cumbre del expresionismo alemán. Y de las versiones clásicas de *Drácula* en la época del cine sonoro tal vez las más populares sean las que se produjeron en los Universal Studios. Sos dos, una en inglés y otra en castellano, y ambas se estrenaron en 1931. Fueron rodadas empleando los mismos decorados y unos diálogos muy parecidos, aunque con actores y directores diferentes. De la versión inglesa se encargó Tod Browning, y de la española George Melford.



Imagen 92: El Conde se dispone a vampirizar a Harker en *Drácula*, de George Melford (1931)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount, 2012

Brevemente, la historia es la siguiente. A finales del siglo XIX un joven recibe el encargo de viajar a Transilvania para cerrar un acuerdo con el Conde Drácula, que está interesado en adquirir una propiedad. Aunque los lugareños le advierten del peligro que corre, el joven acude al castillo de Drácula a media noche. Todo es inquietante en torno a este siniestro personaje y su lúgubre mansión, en la que se producen distintos hechos sobrenaturales. El Conde lleva al invitado a la habitación que ha preparado para él, y le ofrece comida y vino. Es entonces cuando se produce la situación con mayor homoerotismo del relato. Ocurre que en cierto momento el joven se hace un corte en un dedo y la sangre brota. El estímulo se hace irresistible para el Conde, que se dispone a abalanzarse sobre él para morderle y chuparle la líquido vital, pero le frena la cruz que éste lleva colgada al cuello.

Poco después, tal vez por efecto de algún veneno, el joven comienza a sentirse mal y se desmaya. Es entonces cuando es vampirizado, metáfora evidente del encuentro sexual, pero en este punto hay diferencias importantes entre la versiones. En la de Melford, la española, son tres vampiresas vestidas con vaporosos vestidos blancos que residen en el castillo las que se abalanzan sobre él; la de Browning, por el contrario, es más fiel al relato original y tiene mayores connotaciones homosexuales, ya que cuando las tres vampiresas se acercan voluptuosas al joven aparece el Conde, quien las aparta de un gesto y se lanza sobre él para disfrutar del festín a solas. En cuando a la versión de Murnau, tras la cena, el corte en el dedo y el efecto que ello tiene en *Nosferatu*, el joven se queda dormido en una butaca y al día siguiente descubre que tiene unas marcas en el cuello que atribuye a la picadura de algún mosquito o alguna araña; otra noche Drácula le ataca y vampiriza en el dormitorio. El resto del relato de Bram Stoker cuenta el viaje que hacen a Londres y los actos de vampirismo que realiza Drácula, que es capaz de transformarse en diferentes animales y que ataca tanto a los hombres como a las mujeres, lo cual evoca la bisexualidad del monstruoso ser. Finalmente Drácula es descubierto y lo eliminan clavándole una estaca en el corazón, con lo cual se exortiza el mal -un mal que incluye la disidencia sexual- y se reinstaura la normalidad.

La novela de Bram Stoker ha inspirado tantas películas con infinidad de variaciones a lo largo de la historia del cine que no sería viable revisarlas todas. Algunas de ellas hacen explícita la heterodoxia sexual del monstruo, mientras que otras se limitan a insinuarla y a expresar metafóricamente el encuentro sexual del vampiro con sus víctimas masculinas como hacía el cine clásico. Aparte de la versión de Jesús Franco, *El Conde Drácula*, de 1970, que incluimos en la muestra de cine español, cabe destacar la del alemán Werner Herzog *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*), de 1979, en la que se hace un homenaje a Murnau, ya que reproduce la historia tal como éste la había llevado a las pantallas en su cinta muda de 1922, calcando muchas de sus escenas. En *Noche de miedo* (*Fright Night*), de 1985, Tom Holland nos traslada a una pequeña población de Estados Unidos para hacer una recreación del mito del vampiro bisexual empleando espectaculares efectos especiales. Drácula de Bram Stoker (*Dracula*), dirigida por Francis Ford Coppola (1992), intensifica tanto la monstruosidad de la figura del Conde como las connotaciones homoeróticas. Otra recreación del mito del vampiro que se limita a insinuar la bisexualidad de los protagonistas masculinos sin hacerla explícita es *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*), de Neil Jordan (1994), aunque la historia en este caso se aleja totalmente de la concebida originalmente por



Imagen 93: *Noche de miedo* (1985) recrea el mito del vampiro bisexual

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2000

Bram Stoke. Incluye una curiosa escena en la que el vampiro ataca a un joven; la expresión del intenso placer que siente mientras le está mordiendo el cuello evoca un encuentro sexual; además, vemos que los dos hombres se elevan abrazados por los aires, metáfora fácilmente interpretable como un aumento de la tensión sexual que culmina con un orgasmo. En la desternillante *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*), de 1967, Roman Polanski hace una parodia de la terrorífica historia e incluye en la trama un vampiro explícitamente homosexual Herbert, un chico apuesto de modales refinados, ligera pluma y perversa mirada que pretende convertir a Alfred, el protagonista hetero, en su compañero eterno, idea que a éste le aterroriza. Cuando Herbert va a culminar el acercamiento sexual, la cámara enfoca su cara y vemos que su habitual belleza ha desaparecido: convertido en un ser monstruoso que exhibe unos horribles colmillos se abalanza al cuello de Alfred, pero este consigue repeler el ataque metiéndole un libro en la boca. Otro ejemplo en el que la heterodoxia sexual del vampiro se hace explícita es la mediocre *Vampire Boys*, de Charlie Vaughn (2001), en la que una pandilla de vampiros jovencitos van de ciudad en ciudad alimentándose de la sangre de víctimas de ambos sexos.

Las cintas de terror modernas están llenas de figuras de lo más variopinto, seres de pesadilla que surgen desde nuestro inconsciente colectivo para encarnar ese deseo homosexual que ha sido desterrado de la masculinidad socialmente aceptable, pero que permanece agazapado amenazante, a la espera de surgir de las sombras en cualquier momento de descuido: el ángel caído capaz de despertar el deseo homosexual de sus víctimas en *Lucifer* (*Fear No Evil*), de Frank LaLoggia (1981); el ser espantoso con un guante de afiladas zarpas que surge del inconsciente del joven protagonista en *Pesadilla en Elm Street 2* (*A Nightmare On Elm Street 2*), de Jack Sholder (1985); el engendro de un desagradable color marrón, que se refugia en cualquier armario y mata brutalmente a todo el que abre la puerta en *El monstruo del armario* (*Monster in the Closet*) de Bob Dahlin (1986); el joven zombi sexualmente sádico de *Otto; or, Up with Dead People*, dirigida por Bruce La Bruce (2008); los espantosos soldados alemanes de la noruega *Zombis nazis* (*Død snø*), de Tommy Wirkola (2009), que en sus ataques a un incauto grupo de excursionistas emprenden luchas en las que se producen espeluznantes escenas antihomoeróticas con intensos abrazos, mordiscos en el cuello e incluso en los genitales.

Pero quien suscita en el espectador ese temor a la homosexualidad no tiene que ser necesariamente un monstruo sobrenatural; puede ser alguien que por su locura, su perversidad moral o su fealdad amenaza con poner en peligro la integridad sexual del varón correctamente socializado, un individuo que es portador de ciertos rasgos que lo ubican en el ámbito de la monstruosidad sin que por ello deje de ser humano. Algunos ejemplos serían los violadores salvajes y desdentados de *Defensa* (*Deliverance*), de 1972; el terrorífico preso lascivo acarreador de cadáveres de *Papillon* (1973); el espectro de Pedro Braña en *Otra vuelta de tuerca* (1985); el fantasmal bibliotecario homosexual de *El nombre de la rosa* (*Der Name der Rose*), de Jean-Jacques Annaud (1986); los enfermos terminales del sida que se ofrecen al espectador para recordarle cuales pueden ser las consecuencias de transgredir los límites, como ocurre en *Nuestros hijos* (*Our Sons*), de 1991; los hombres que el adolescente *Lakki* (1992) deforma en su imaginación para hacerlos terroríficos; Lola, la transexual bisexual portadora de la muerte de *Todo sobre mi madre* (1999); el enano que se interpone en una joven pareja de *El embalsamador* (*L'imbalsamatore*) (2002); los inquietantes hombres que amenazan al protagonista hetero en *Calvario* (*Calvaire*), de Fabrice Du Welz (2004); el loco obsesivo que acosa al hombre casado de *El intruso* (*Enduring Love*), de 2004; los asesinos y violadores de niños como los de *Tras el cristal*, (1989) o *Evilenko* (2004); también todos esos seres cuya ambigüedad queda asociada a la psicopatía, de los que nos ocuparemos luego,

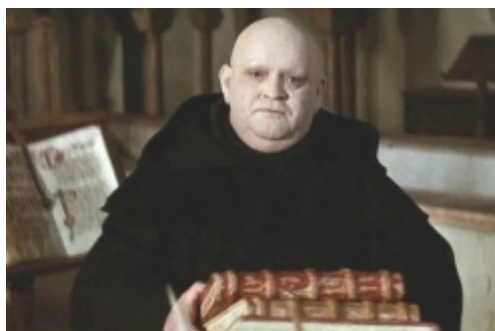


Imagen 94: El fantasmagórico Berengario en *El nombre de la rosa* (1986)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2008

3.2.2.2.2 - Amistades ambiguas

Después de esta incursión en el cine de terror, nos disponemos a hacer un recorrido por el cine de otros géneros producido antes y después de 1934, año en que comenzó a aplicarse de forma estricta el Código Hays en los Estados Unidos. Russo (1987) Barrios (2003) y Dyer (2006) entre otros han analizado con detalle este periodo. Son cintas de muy diferentes géneros (el cine negro, el de intriga, la comedia, el musical o las películas de vaqueros); sin que el repaso sea exhaustivo, podemos trazar algunas líneas generales y reflexionar acerca de las dificultades que tiene bucear en el cine de esta época para encontrar indicios de una

realidad que únicamente podía representarse mediante metáforas, insinuaciones y diálogos ambiguos.

El cine negro y policiaco era especialmente propicio para representar a hombres que no son exclusivamente heterosexuales, aunque solía hacerlo de forma muy velada. Tal como explica Dyer (2006) la ambigüedad en los mensajes y la indeterminación, es característica de este género. El atractivo de este tipo de cine para el espectador, es que siempre tiene que hacer el ejercicio mental de averiguar algo no muy evidente, en un mundo que se nos representa como engañoso, lleno de informaciones erróneas y de insinuaciones. En el mundo del hampa predominan las pandillas o grupos organizados para delinquir, lo cual da juego a la hora de abordar las complicidades masculinas, que pueden limitarse a la amistad, pero que pueden llevar también con frecuencia al roce amoroso, al erotismo y al sexo. Caso paradigmático es, *El hampa dorada* (*Little Caesar*), de Mervyn LeRoy, de 1931. El mismo nombre de la película *Little Caesar*, basada en la novela homónima de W.R Burnett, no es casual; alude al emperador Julio César, quien siempre se ha puesto como ejemplo de los amores homosexuales durante el Imperio Romano, a raíz de la relación que se dice mantuvo siendo joven con el rey de Bitinia, Nicómedes.



Imagen 95: Triángulo amoroso en *El hampa dorada* (1931)

Fuente: DVD. London: Warner Home Video, 2006

Pequeño César es el apodo con el que se conoce a César Enrico Bandello, alias Rico. Se trata de un hombrecillo menudo físicamente, que tal vez para compensar su complejo de inferioridad muestra un fuerte carácter, una ambición sin límites y una crueldad salvaje que hacen de él un violento asesino; pero al mismo tiempo nuestro protagonista oculta un aspecto de debilidad en sus sentimientos, que se refleja en el intenso apego afectivo que siente hacia su compañero Joe Massara. Cuando Joe se enamora de una bailarina llamada Olga Rico intenta interponerse, pero Olga logra librarse inteligentemente de su rival. Rico cae en desgracia, Pierde su fortuna y su poder. Vive como un vagabundo y pernocta en casas para indigentes, hasta que cae en una trampa que le tiende la policía. En la persecución final se nos ofrece una imagen muy significativa. En su huida, poco antes de morir acribillado a balazos, contemplamos a Rico muy pequeño, bajo un cartel inmenso que anuncia la actuación en el Gran Teatro de Olga y de Joe. Se simboliza así el castigo que recibe el protagonista por persistir en sus sentimientos hacia Joe y por haberse intentado destruir una pareja heteronormativa.

El problema con la modalidad oculta es que es necesario hacer una interpretación del texto fílmico que va más allá de la información que éste nos ofrece de forma explícita, para afirmar que se está empleando para representar la sexualidad entre hombres. En el ejemplo que acabamos de analizar, Rico podría haber mantenido una relaciones con Joe más íntimas de lo que se manifiesta expresamente o no haberlas tenido. El apego que Rico siente por Joe, los celos que le invaden cuando su amigo decide dejarle para irse con Olga, y el dolor que siente al comprobar que pierde su afecto pueden dar lugar a varias lecturas. En realidad, lo verdaderamente importante es que el relato está organizado de tal forma que permite hacer una lectura homosexual, pero la interpretación que haga uno o otro espectador puede diferir sustancialmente; ese es precisamente el efecto que busca el creador al emplear la modalidad oculta. Pero esa incertidumbre en la interpretación puede motivar que algunos críticos hagan especulaciones un tanto arriesgadas cuando analizan este tipo de cintas y lo peor de todo, que las establezcan como certezas. Por ejemplo, según LaSalle (2002, p. 146) los actos violentos y prepotentes de Rico "compensan menos su estatura que su deseo homosexual reprimido" ("compensates less for his stature than his repressed homosexual desire"). A nuestro juicio aseverar que el deseo de Rico hacia su amigo Massara está reprimido es muy arriesgado, y en todo caso revela un desconocimiento acerca de cómo funciona la modalidad oculta de representación. En la modalidad oculta se dejaban entrever actos reales de hombres que se aman, en su caso tienen relaciones sexuales piel a piel, y tal vez luego se separan como en este caso; pero dado que el régimen de discursos dominante impedía representar esta realidad de forma directa -ni siquiera sugerirla con cierta claridad- únicamente se insinuaban para que fuera el espectador el que imaginara qué es lo que pasaba entre los personajes. En la modalidad oculta el relato se organiza de tal forma que se induce al espectador predispuesto a ello para que haga una lectura homosexual, pero de ahí a especular que son los personajes quienes tienen sus deseos reprimidos hay un salto demasiado arriesgado. Para nosotros, la lectura más sencilla de este relato sería que Joe decide romper su relación afectiva con Rico para irse con una bailarina, y que a Rico le cuesta asimilar la ruptura e intenta evitarla a toda costa.

Vamos ahora a mencionar a vuelapluma y sin entrar en el argumento algunas de las cintas que consideramos plantean amistades masculinas ambiguas e interpretables como homosexuales: Spike y Bill en *A Girl in Every Port*, de Howard Hawks (1928); el Conde Zaroff y Martin en *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*) de Ernest B. Schoedsack & Irving Pichel (1932); Charters y Caldicott en la producción sonora inglesa *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*), de Alfred Hitchcock (1938); Gino y el Español en *Obsesión* (*Ossessione*), de Luchino Visconti (1942), Ballin y Johnny en *Gilda*, de Charles Vidor (1946); Nick y Tommy en *El beso de la muerte* (*The kiss of death*), de Henry Hathaway (1947); Fante y Mingo en *Agente especial* (*The Big Combo*), de Joseph Lewis (1955); el doctor Praetorius y su ayudante Shunderson en *Murmullos en la ciudad* (*People Will Talk*), de Joseph L. Mankiewicz (1951); Simone y Luigi en *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*), de 1960.



Imagen 96: Amistad entre Gino y el Español en *Obsesión* (1942)

Fuente: DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2006

3.2.2.2.3 - Representaciones metafóricas

Llevar a la cámara una relación sexual entre hombres de forma metafórica fue en esta época un procedimiento habitual para hacer llegar el mensaje de forma soterrada a los espectadores que supieran leer entre líneas. Un buen ejemplo lo encontramos en la cinta muda *A Girl in Every Port* (1928), de Howard Hawks, uno de los cineastas en cuya amplia filmografía es más fácil encontrar alusiones ocultas a la sexualidad entre hombres. Cuenta la amistad entre dos marineros, Spike y Bill, explícitamente heterosexuales al principio del relato, que acaban por establecer una vinculación afectiva un tanto ambigua, especialmente a raíz de un encuentro íntimo que se representa metafóricamente pero que es fácil de interpretar como una relación sexual muy placentera para ambos. Ocurre que después de una disputa por asuntos de faldas se la tienen jurada. Van cogidos del brazo hablando y discutiendo por las calles, buscando algún lugar donde poder “pelear” íntimamente, pero cada vez que intentan ir a un lugar apartado hay algún policía que les vigila. Los dos hombres van tan absortos uno del brazo del otro que llegan a un muelle y sin darse cuenta caen al agua. Después del chapuzón, en que Spike está a punto de ahogarse porque no sabe nadar, los dos salen empapados. La metáfora es evidente: acaban de hacer el amor, y para que no quepan demasiadas dudas, hay entonces un momento de intensa cercanía entre los dos hombres, cuando Bill ve que sus cigarrillos están mojados los tira. Los de Spike se han salvado, así que le ofrece uno a su amigo y le da fuego con extraordinaria ternura. Fumar es algo que se suele hacer después de hacer el amor. La mirada de complicidad por lo que ha ocurrido transmite claramente la idea de que se lo han pasado muy bien. Pero es más. En ese momento llega un policía que observa con suspicacia a los dos hombres que fuman; obviamente es el representante de la moralidad, de las prohibiciones sociales. Con un engaño los dos amigos consiguen que el policía se asome al muelle y cuando se descuida lo tiran al agua -tiran al agua las convenciones sociales- y siguen caminando agarrados del brazo tranquilamente. A partir de ahí se hacen inseparables, aunque se enfrentarán a algunas dificultades, especialmente por la tendencia de Spike a intentar seducir a las mujeres, lo cual a Bill no le agrada mucho. Hawks no dice expresamente que Spike y Bill sean bisexuales, pero no es difícil llegar a esa conclusión. Más tarde el director seguiría presentando este asunto de modo recurrente, pero con mucha más precaución y de forma mucho más velada.



Imagen 97: Los dos marineros después del chapuzón en *A Girl in Every Port* (1928)

Fuente: DVD. Oxford: Grapevine Video 2011

En la amplia filmografía de Stan Laurel y Oliver Hardy (El Gordo y El Flaco) hay varias cintas que evocan la sexualidad entre ellos con ciertos tintes homófilos. Se ha hablado mucho de la intensa relación de camaradería que transmiten muchas de las creaciones de estos reyes de la comedia (Barr, 1974, pp. 56-58). En la vida real Stan y Oliver llevaban un estilo de vida heterosexual con sucesivos matrimonios, pero en sus

filmes los dos amigos están siempre juntos en sus desternillantes peripecias y aventuras, inseparables, conviviendo y compartiendo el lecho. Las relaciones sexuales entre ellos se evocan con cierta frecuencia de



Imagen 98: Agradable masaje en el pie, en *Angora Love* (1929)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2009

forma metafórica. Por ejemplo, en la muda *Angora Love* (1929), dirigida por Lewis R. Foster, después de un día tan agitado, y ya los dos sentados en la cama, el Gordo le advierte al Flaco que no haga ruido, que el casero está durmiendo justo en la habitación de abajo. Se insinúa por tanto que van a hacer algo que va a provocar ruido (el amor, tal vez), y que hay que tener cuidado para que no les oigan. El Gordo comenta que los pies le están matando y entonces coge uno de los pies del Flaco, como si fuera por error, le quita el zapato y el calcetín y empieza a darle un agradable masaje pensando que se lo está dando a sí mismo. Los dos muestran cara de gran placer, lo cual evoca un encuentro sexual entre ellos, especialmente en un instante en que los dos se quedan mirándose a la cara sonrientes. Entonces el Flaco le pide otra muestra de intimidad típica de las parejas de amantes: que le rasque la espalda. Es cuando el Gordo se da cuenta que le estaba dando el masaje al Flaco, y le aparta con enfado. Esta ingeniosa escena cómica debió obtener un

gran éxito, ya que en la película sonora *Beau Hunks* (*Héroes de tachuela*), de James W. Horne (1931), la reprodujeron con ligeras variaciones, recreándose en el masaje que el Gordo le da al Flaco en los dedos del pie. Más explícita sería en cuanto a la bisexualidad de Stan y su relación íntima con Oliver la sonora *Their First Mistake* (1932), que como ya hemos explicado evocaba el sexo oral.

Algunas representaciones metafóricas que hemos podido documentar en otras cinematografías son: de un agitado encuentro sexual disfrazado de pelea en *The Soilers*, de Ralph Ceder (1932); de una penetración anal en el musical de 1934 *La alegre divorciada* (*The gay divorcee*) de Mark Sandrich; de una masturbación mutua empleando la metáfora del revolver como pene en la película del oeste *Rio Rojo* (*Red River*) de Howard Hawks (1948); de una penetración asociándola con la violencia en *The Strange One*, dirigida por Jack Garfein (1957).

En cuanto al cine español, describiremos en detalle más adelante las metáforas de los genitales y/o de la relación homosexual que aparecen en las siguientes películas: *Deliciosamente tontos* (1943); *Habitación para tres* (1952); *El andén* (1957); *Diferente* (1962); *Whisky y Vodka* (1965); *Una historia de amor* (1966); *Pecados conyugales* (1968); *Los subdesarrollados* de 1968; *Una vez al año hacerse hippy no hace daño* (1969); *La semana del asesino* (1973); *Parranda* (1977); *El sexo ataca* (1ª jornada), de 1979; *Los energéticos* (1979); *Un rolls para Hipólito* (1982); *El pecador impecable* (1987); *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998); *Los abrazos rotos* (2009)

3.2.2.2.4 - La estereotipación diluida y la disonancia

Cuando en una película encontramos varias señales claras que dejan abierta una posible lectura homosexual suele haber una voluntad expresa por parte del guionista o el director de lanzar este mensaje y de hacérselo llegar a los espectadores. Uno de los procedimientos más habituales es ofrecer pequeños detalles sobre algún personaje para que el espectador infiera su posible homosexualidad sin hacerla del todo explícita. Dado que en esta época dejó de ser posible presentar al personaje homosexual empleando con claridad la estereotipación más habitual (gestos afeminados, voz aflautada, forma de vestir llamativa) que hasta ahora había permitido identificarlo con rapidez, era necesario recurrir a elementos más sutiles: el entorno, algún detalle de su apariencia, el desinterés que muestra hacia las mujeres, un apego sospechoso hacia su madre, cierto refinamiento, una profesión, algún interés especial, un lugar de encuentro dudoso ... Es lo que podríamos llamar *estereotipación diluida*, menos evidente pero igualmente capaz de transmitir el mensaje. Con la suficiente sutileza, el guionista podía pasar la censura y conseguir que el espectador captara la naturaleza de los personajes o de la relación entre ellos.

Muy parecido es otro procedimiento de ocultación que se empleó con cierta frecuencia en esta época: el de la disonancia. Tiene en común con la estereotipación diluida el hecho de que se caracterice a un personaje con ciertos rasgos cercanos a los que culturalmente se suelen atribuir a los homosexuales, rasgos de estereotipación en suma, para insinuar su disidencia sexual. Pero lo que caracteriza a la disonancia es que al mismo tiempo que se da a entender la homosexualidad del personaje empleando pequeños detalles, se hace explícito que su orientación del deseo es heterosexual (está casado, tienen novia, es un mujeriego...). Eso

ofrecía una ventaja evidente: el censor nunca podría reprochar que se estuviera hablando en la película de la homosexualidad ni que se estuviera incluyendo en la trama personajes homosexuales. Sin embargo, todo ello tenía un efecto concreto en el espectador: el de suscitar en él una disonancia cognitiva. Este proceso, tal como se ha descrito en psicología social (Festinger, 1993) es bien sencillo: todos tratamos de que nuestros pensamientos y actitudes sean coherentes porque cuando tenemos ideas que se contradicen entre sí, o actuamos en contra de nuestros valores se produce cierta incomodidad psicológica; igual ocurre cuando observamos a los demás y percibimos en ellos una falta de consistencia en algunos de sus pensamientos o actitudes. En nuestro intento de encontrar la coherencia, nos sentimos motivados a buscar explicaciones para esas contradicciones y en su caso maneras de superarlas. En este caso al comprobar que los gestos y actitudes de un personaje determinado no concuerdan con su aparente preferencia sexual, el espectador queda desconcertado, buscando explicaciones alternativas o aguardando tal vez que en algún momento el relato confirme sus sospechas, sin que normalmente eso llegue a ocurrir.

En España, la triple censura estatal, religiosa y militar que se impuso a partir de 1945, que únicamente comenzaría a flexibilizarse ligeramente en los años sesenta, hace que sea realmente difícil encontrar personajes de los que se insinúe su homosexualidad con claridad en el cine posterior a la segunda guerra mundial y hasta bien entrados los años sesenta. Es cierto que hay algunas excepciones, como en *La pandilla de los once* (1961) en la que aparece un personaje homosexual ligeramente estereotipado que expresa su deseo explícitamente, o *Diferente* (1962), que transmite un mensaje moral en relación a la evidente "diferencia" del joven protagonista. Pero lo más frecuente en estos momentos era la aparición de personajes más que dudosos. Cuando entremos a estudiar la muestra de cine español tendremos ocasión de detenernos en películas que emplean la estereotipación diluida como *Pequeñeces* (1950), *Habitación para tres* (1952), *Alta costura* (1954), *Los agentes del quinto grupo* (1955), *Entierro de un funcionario en primavera* (1958), *Una gran señora* (1959), *Muere una mujer* (1964), *Crimen de doble filo* (1965), *Una historia de amor* (1966) o *Amor a todo gas* (1968). Tienen en común que aunque nada se dice explícitamente, hay pequeños indicios que podrían inclinar al espectador a imaginar una orientación sexual no ortodoxa en alguno de los personajes o la posibilidad de que entre algunos de ellos se haya producido alguna relación íntima, aunque siempre de forma no concluyente. Es probable que a veces esas pistas no se señalaran en el guión, sino que se añadieran al realizar el rodaje con la esperanza de que las peculiaridades de estos personajes pasaran desapercibidos a la censura y se lograra transmitir un concepto muy simple: que ese tipo de personas existen. En otros casos, los diálogos y situaciones están calculados minuciosamente para que el espectador sea capaz de realizar una lectura homosexual oculta. En cuanto a la disonancia, los primeros ejemplos que hemos podido documentar en nuestro cine datan de principios de la dictadura militar. Mas adelante recordaremos entre otras *Los hijos de la noche* (1939), *Los cuatro Robinsones* (1939), *¡A mi la legión!*, de (1942), *Tuvo la culpa Adán* (1943), *Audiencia pública* (1946), *El ojo de cristal* (1957), *El grano de mostaza* (1962), *El extraño viaje* (1964), *Lola, espejo oscuro* (1966) *Mañana será otro día* (1967), *No desearás la mujer del vecino* (1971), *Ligue story* (1972), *El secreto inconfesable de un chico bien* (1976) o *ChaChaCha* (1998). Pasemos ahora a revisar algunos ejemplos de otras cinematografías.

Uno de los primeros ejemplos del empleo de la disonancia para desconcertar al espectador en relación a la orientación sexual del protagonista lo encontramos en *Algie, the Miner*, de Harry Schenck y otros (1912). Se trata de un corto de poco menos de diez minutos que contiene un curioso relato didáctico acerca de la iniciación en la masculinidad. Algie es un joven que pretende a una chica y acude a la casa de ella para pedir su mano, pero como es un muchacho de modales demasiado finos todos se ríen a carcajadas de su pretensión. El padre le entrega entonces bromeando un compromiso firmado según el cual si demuestra en el plazo de un año que es un hombre le dará la mano de su hija, obviamente dando por descontado que ese chico tan poco varonil nunca podrá conseguirlo. Angie sin embargo se ilusiona con el reto y decide viajar al Oeste para hacerse un hombre. El amaneramiento con el que se hace la maleta, su modo de vestir y estando ya en el Oeste la forma en que saluda a los rudos vaqueros dándole afectuosos besos en la boca no puede menos que hacernos dudar de su orientación sexual, ya que parece un mariquita o lo que en inglés llamarían *sissy*. Algie tiene además una pistolita muy pequeña que es el hazmerreír de los otros hombres. En el bar los vaqueros le encargan a Big Jim la tarea de educar a Algie, y éste se lo lleva a su cuarto donde tiene lugar una escena que metafóricamente podría representar un encuentro sexual teniendo en cuenta que la pistola se ha empleado con frecuencia en el cine estadounidense como



Imagen 99: Algie se asusta al ver el pistolón de su amigo. *Algie de Miner* (1912)

Fuente: visto en www.youtube.com

símbolo fálico: Big Jim, que está bastante borracho, le enseña a Algie su gran pistola, lo cual impresiona mucho al chico, y luego le pide que se meta en la cama. Si acaban o no durmiendo juntos alguna vez es una posibilidad que el relato ni confirma ni desmiente. Lo cierto es que los dos hombres desarrollan una estrecha amistad: Big Jim enseña a Algie comportarse como un hombre, y Algie ayuda a su amigo a mantenerse sobrio. Tras un periodo de enseñanza en que Algie aprende entre otras cosas a montar a caballo y a buscar oro, su apariencia comienza a ser más masculina, y se convierte en una persona con mayor coraje y valentía. Así la maduración que hará a Algie digno de formar una familia procreativa implica dejar atrás sus actitudes afeminadas e implícitamente la posibilidad de decantarse hacia la homosexualidad. Algie ya se siente preparado para pedir de nuevo la mano de la chica que le gusta; acompañado de su amigo y a punta de pistola no deja al padre otra opción que cumplir con lo prometido.

El objetivo de la disonancia puede ser simplemente causar la hilaridad en el espectador como ocurre en la cinta muda de 1926 *On the Front Page*, dirigida por James Parrott. También puede servir para ridiculizar a un personaje aparentemente heterosexual atribuyéndole rasgos propios de las mujeres, y presentarlo como contrapunto al galán deseado que es en última instancia el que triunfa en el amor, como por ejemplo en la comedia de Michael Gordon *El favor* (*A Very Special Favor*), de 1965. La disonancia se emplea con mucha frecuencia para profundizar en la negativización de un personaje en concreto atribuyéndole rasgos que suelen inspirar rechazo en el público por asociarse a una tipología socialmente denostada; Alfred Hitchcock la empleó con gran habilidad para caracterizar a algunos de sus criminales más inquietantes como el trapezista travestido de *Asesinato*



Imagen 100: Robert entre flores y junto a su madre en *Frenesi* (1972)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2001

(*Murder!*), de 1930, el excéntrico Norman de *Psicosis* (*Psycho*), de 1960 o el asesino de la corbata de *Frenesi* (*Frenzy*), de 1972. Otras cintas relevantes que, sin mencionar directamente la homosexualidad, recurrieron a la disonancia para envilecer o negativizar a uno u otro personaje fueron: *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*), de Cecil B. de Mille (1932) con ese Neron extremadamente cruel y ligeramente afeminado; *El asesino vive en el 21* (*L'Assassin habite...au 21*), de Henri-Georges Clouzot (1942) con ese dudoso mago; en el cine estadounidense *Los seres queridos* (*The Loved One*) de Tony Richardson (1965), con ese embalsamador amanerado y loco que se deleita especialmente ocupándose de los cadáveres infantiles; en el francés *Les Godelureaux* de Claude Chabrol (1961), con esa extraña pareja de perversos satanistas que viven rodeados de objetos exóticos y antigüedades; *Terremoto* (*Earthquake*), de Mark Robson (1974), con ese Jody sanguinario que tiene en la pared la foto de una chica semidesnuda, pero también la de varios jóvenes atletas masculinos.

Atendiendo ahora al empleo de la estereotipación diluida en el cine estadounidense, muy conocido es el caso del Señor Cairo en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*) de John Huston (1941), a quien es fácil de identificar por su tarjeta de visita, perfumada con olor a gardenia, la expresiva cara de asombro que pone el detective cuando le ve entrar en su despacho, la inquietante música de violines con la que se le presenta en escena, así como su cuidadoso modo de vestir, su pajarita llamativa, sus gestos refinados y un bastón cuyo mango se lleva a la boca casi como si fuera un falo. De este modo, sin que el guión diga nada muy explícito, el espectador puede adivinar la homosexualidad del Señor Cairo. La novela de Dashiell Hammett, publicada originalmente en 1930 no da lugar a equívocos en cuanto a la orientación homosexual de este personaje, que hace el papel de villano y antagonista del héroe. Otras películas norteamericanas que podemos considerar utilizan la estereotipación diluida para hacernos sospechar de la orientación sexual de alguno de sus personajes serían: *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*), de Edward Dmytryk (1945); *El sueño eterno* (*The Big Sleep*), de Howard Hawks (1946); el drama de Nicholas Ray *Nacida para el mal* (*Born to Be Bad*), de 1950; *Los sobornados* (*The Big Heat*) de Fritz Lang (1953). Por lo demás, hay dos filmes de Alfred Hitchcock en los que según la crítica hubo intención por parte del director de transmitir una lectura homosexual oculta. Ninguno de los dos casos es demasiado evidente aunque podemos considerarlos ejemplos de la estereotipación diluida: *La soga* (*Rope*) de 1945, y la adaptación de la primera novela de Patricia Highsmith, *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*) de 1951. Esta última es la menos clara, ya que los indicios de que Bruno pudiera tener preferencia por las personas de su mismo sexo son muy vagos: es soltero, tiene un extraño apego hacia su madre al igual que un odio exacerbado hacia su padre, y manifiesta una inclinación especial hacia el tenista Guy, al que propone el intercambio de asesinatos.

Poner en duda la virilidad de uno u otro personaje mediante la disonancia permitía evocar en la mente del espectador la homosexualidad de forma implícita, y por eso fue empleada con cierta frecuencia durante los años en que por condicionamientos de la censura ese asunto no podía plantearse de forma directa. Pero dado que constituye de por sí un recurso valioso desde el punto de vista narrativo, ya que tiene la capacidad de dejar perplejo al público y captar su atención, la disonancia siguió siendo utilizada en épocas posteriores aun cuando fuera posible aludir a estos asuntos de forma más explícita. Un buen ejemplo sería la caracterización que se hace de Geoffrey en la ya mencionada *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*), de Tony Richardson (1961). Otro caso paradigmático lo encontramos en *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*), de 1969, cinta en la que Luchino Visconti juega de forma magistral con las expectativas que crea acerca de la orientación sexual de dos de los personajes -el oficial de las SA Kostantin von Essenbeck y Martin, el nieto del barón von Essenbeck- para luego sorprender al espectador haciéndole saber que lo que podía haber imaginado está lejos de ser cierto. En la misma línea va la bélica *La cruz de hierro* (*Cross of Iron*) de Sam Peckinpah (1977) en la que la orientación sexual del ambiguo comandante Hauptmann Stransky, que es el antagonista del héroe, nunca llega a esclarecerse.



Imagen 101: Konstantin von Essenbeck en la cama con otro hombre antes de ser acorralado a balazos en *La caída de los dioses* (1969)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2004

Algunas de las películas españolas que siguieron jugando con las expectativas en relación a la orientación sexual de sus personajes, y que están incluidas en la muestra, fueron *El asesino de muñecas* (1975), *¡Qué verde era mi duque!* (1980), *Los caraduros* (1983), y *La enfermera, el marica y el cachondo de Don Peppino* (1982)

3.2.2.2.5 - Rastros de la modalidad indirecta

En los cuarenta y cincuenta los equívocos y malentendidos que tanto se habían empleado en el cine mudo y en el sonoro hasta mediados de los años treinta, así como algunos ejemplos de travestismo, aparecen aún ocasionalmente en las comedias, pero de forma mucho más velada; se podría decir que hay cierto pudor y mucha precaución al tocar estos asuntos. Además, una vez que se despierta la duda o que se evoca en el espectador el concepto de una posible relación entre hombres, el relato suele desmentirlo de forma casi inmediata. Del cine español tendremos ocasión de revisar cintas que podemos considerar van en esta línea, como *Historias de la radio* (1955), *Estambul 65* (1965) o *El tímido* (1965). Por ahora vamos a detenernos en algunos ejemplos del cine estadounidense.

Digna de mención es la adaptación del texto de Óscar Wilde *El fantasma de Canterville* (*The Canterville Ghost*), dirigida por Jules Dassin (1944). En 1943, durante la II Guerra Mundial, una compañía de soldados norteamericanos se alojan en el castillo de los Canterville, y el fantasma comienza a producir actos sobrenaturales para llamar su atención. Una noche en que todos ellos duermen en una gran sala el fantasma hace que se desprenda una espada colgada en la pared y caiga a los pies de uno de los soldados, lo cual produce una situación cómica que evoca de forma indirecta y muy levemente, la intimidad entre hombres. El soldado se abalanza a los brazos de su sargento para buscar protección, diciendo asustado que hay un vampiro, lo cual da lugar a unos momentos de cierto erotismo con los dos hombres abrazados en la cama, aunque pronto todo acaba con el reproche del sargento, que le echa de su lado entre las risas burlonas del resto de los hombres. El interrogante que se ha abierto es torno a este soldado continúa mas tarde cuando en una fiesta que se celebra en el castillo protagoniza otra situación cómica de este estilo. Las parejas bailan. Una señora mayor está sentada junto a él y coquetea con la pretensión de que la saque a bailar. El soldado la ignora totalmente y se levanta para ir a hablar con uno de sus compañeros. Entonces, la mujer le pide a un anciano que le pregunte al soldado si quiere bailar con ella.



Imagen 102: Bromas y momentos de intimidad en *El fantasma de Canterville* (1944)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video 2010

Éste accede y se dirige con la pregunta al soldado, y este acepta encantado ... bailar con él. Así lo hacen durante unos segundos hasta que el viejo le rechaza escandalizado. Más tarde, cuando la música cambia a un ritmo más animado, vemos como dos jóvenes soldados no demasiado masculinos bailan un frenético *buggy buggy*, con movimientos un tanto eróticos mientras el resto de los asistentes los observan atentamente, unos sonrientes, otros asombrados. Desde luego el hecho de que dos hombres bailen no revela nada acerca de su sexualidad, pero puede ser una forma de insinuarla y por eso en la época de la modalidad oculta se convirtió en una auténtica rareza en las pantallas.



Imagen 103: Henri, Catherine y los marineros. *La novia era él* (1949)

Fuente: DVD. Madrid: Vellavision 2003

Otro ejemplo de cómo se podía mencionar el asunto que nos ocupa de modo muy velado lo encontramos en la divertida cinta *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*) de Howard Hawks (1949). Esta comedia tiene la importancia también de haber empezado a erosionar muy tímidamente el tabú existente en estas décadas en torno al travestismo. En la Alemania de la posguerra, Henri, un capitán del ejército francés, se casa con Catherine, una teniente del ejército norteamericano. La pareja decide viajar a los Estados Unidos, pero todo son dificultades, porque nadie concibe que un europeo se haya casado con una soldado. Henry consigue ir venciendo todos los obstáculos repitiendo como si fuera un mantra: "Soy cónyuge extranjero de personal militar femenino en viaje a Estados Unidos al amparo de la ley 2.7.1 del Congreso". Cuando parece que está todo resuelto, todos los permisos y pases obtenidos, y la pareja va

a embarcar, los obtusos marineros encargados de recibir a los pasajeros impiden el paso a Henry porque el pase es para una esposa, no para un hombre. Catherine encuentra entonces una solución: obtiene ropa femenina, hace una peluca con pelo de la cola de un caballo y caracteriza a su marido como mujer para engañar a los cerriles marineros. Esta vez sí logran embarcar, haciéndose Henry pasar por "Florence", y es entonces cuando se produce una leve insinuación del deseo homosexual. Cuando la pareja va pasando uno de los marineros se siente atraído por las piernas fuertes y masculinas de "Florence", algo tan chocante que hace que su compañero comente con sorna que siente lástima de él.

Otras comedias de la época que incluyen pequeños malentendidos de este tipo son *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*), de Howard Hawks (1953) y *Picnic*, de Joshua Logan (1955), que transmite de forma sutil la posible indecisión sexual de uno de los personajes secundarios masculinos dentro del universo heterosexista en el que se desenvuelve. El protagonista es Hal, un vividor atractivo, y sin blanca que va a visitar a su antiguo compañero de universidad Alan con objeto de obtener algún trabajo en la empresa de su padre. Ocurre que Hal se enamora de la novia de Alan y eso provoca la ruptura de su amistad. Dos de los personajes secundarios son Rose Mary, la maestra de escuela, y Howard, un hombre con el que hace tiempo mantiene una relación asexual y que es muy reticente a casarse con ella. En unas fiestas campestres llega un momento en que ya un poco bebidos Rose Mary le pide a Howard que bailen juntos, pero como éste pone la excusa de que no sabe, ella comienza a hacerlo con una jovencita. Howard se dirige entonces a Hal y con una amable reverencia le saca a bailar. El espectador en este punto se pregunta ¿Cómo es que Howard la rechaza a ella y luego bromeando se acerca tan galantemente al atractivo Hal? Ambos parecen estar pasándose muy bien mientras danzan cogidos de las manos, ya que se miran a los ojos sonriendo igual que harían dos enamorados. Durante unos segundos se presenta en la pantalla la atrevida escena, inusual en el cine de la época, de dos parejas del mismo sexo bailando agarradas, pero pronto termina la diversión: en cuanto Rose Mary los ve juntos se acerca disgustada para separarlos, celosa tal vez. Las excusas de Howard para evitar el matrimonio con Rose Mary son un tanto banales y abstractas, como que ya se ha acostumbrado a vivir solo; una de las posibles lecturas que puede hacer el espectador es que tal vez a Howard lo que le ocurre es que no le gustan las mujeres, aunque al final acabe casándose arrastrado por la presión social, casi a la fuerza y a regañadientes.



Imagen 104: Rose Mary interrumpe enfadada a Howard y Hal, que bailan muy animadamente en *Picnic* (1956)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001

3.2.2.2.6 - Palimpsestos

Hay otro aspecto que dificulta los intentos de analizar las películas de esta época con objeto de encontrar subtextos homosexuales. Se trata del hecho de que muchos guionistas tuvieron que modificar sustancialmente la historia original a la hora de adaptar novelas y obras teatrales que eran claras en cuanto a la orientación sexual de sus protagonistas, con objeto de que hacerlas aceptables ante la censura. Mira (2008, p. 286) llama a estas películas metafóricamente *palimpsestos*, ya que al igual que en los manuscritos en los que se ha sobreescrito el texto originario es posible en ocasiones reconstruir parte de él, en estos filmes a veces quedan huellas identificables del mensaje primigenio. Si no tuviéramos conocimiento de la obra original, probablemente esas pequeñas señales nos pasarían desapercibidas.

Un ejemplo relevante de palimpsesto sería *Encrucijada de odios* (*Crossfire*) de Edward Dmytryk (1947), que adaptaba la novela de Richard Brooks *The Brick Foxhole*, publicada en 1945. En la historia original un soldado asesina a un homosexual después de violarlo en su casa, y un detective intenta esclarecer el crimen. En la novela la homofobia y el antisemitismo van unidos en el asesino, como muestra de su desprecio hacia las minorías, pero el guión del filme borra el trasfondo homófobo del personaje, que es lo que principalmente le empuja el crimen, para resaltar únicamente su odio a los judíos y presentarlo como su única motivación. Los hechos se construye a partir de las declaraciones que hacen los soldados a la policía y los recuerdos que cada uno conserva de los sucesos, que van trazando un dibujo de lo ocurrido a través de las distintas perspectivas de cada uno, hasta la resolución final del caso. Aunque a lo largo de la trama se va ofreciendo información que disuade al espectador de que haga una lectura homosexual, lo significativo es la ambigüedad de la primera parte del relato, calculada precisamente para que esa lectura sea posible inicialmente. Casos parecidos son: *Días sin huella* (*The Lost Weekend*) de Billy Wilder (1946), basada en la novela homónima que Charles R. Jackson que contaba el doloroso proceso de un hombre alcohólico cuya afición por la bebida estaba en el hecho de que sus sentimientos homosexuales reprimidos; *The Strange One*, de Jack Garfein (1957) que narraba las experiencias de un grupo de cadetes en una escuela militar del sur de los Estados Unidos y de la que se borraron la mayoría de las alusiones a la homosexualidad presentes en la novela de Calder Willingham *End as a Man*, publicada en 1947; la adaptación que hizo Peter Ustinov de *Billy Budd* (1962), en la que solo quedan leves restos de los fuertes contenidos homoeróticos que contenía la novela original, escrita a finales del siglo XIX por Herman Melville.

Pero tal vez los mejores ejemplos de palimpsestos los encontremos en las adaptaciones al cine de las obras del dramaturgo y novelista Tennessee Williams. La censura estadounidense se ensañó especialmente con ellas, ya que el asunto de la homosexualidad aparecía de forma recurrente. En algunos casos todas las referencias que había en el texto original desaparecían en el relato fílmico sin dejar realmente ninguna huella. Así, de la obra teatral *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*), la versión de Elia Kazan (1951) omitió totalmente que Blanche, la hermana de Stella que llega a su casa en Nueva Orleans y se entromete en la relación de pareja, había perdido a su marido porque éste se había suicidado después de que ella descubriera que había mantenido una relación homosexual. En este caso tal vez fuera mejor que se ignorara esa alusión tan fatalista a la homosexualidad. De la adaptación de su novela *La primavera romana de la Sra. Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*), dirigida por José Quintero (1961) se eliminaron las referencias a la prostitución homosexual masculina; no obstante, en el filme queda algún rastro gracias a algunos pequeños detalles introducidos intencionalmente en el relato. En cuanto a *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*) de Richard Brooks (1958) el guión oculta casi totalmente la información acerca de la homosexualidad que contiene la obra teatral, estrenada en 1955; únicamente la ambigüedad de algunos diálogos deja entrever muy vagamente el mensaje original. No obstante, tal como explica Noriega (1990, p. 20) la mayor parte del público era consciente al acudir al cine de cuál era la verdadera historia, ya que por un lado la obra era sumamente conocida, y por otro las críticas de la película en la prensa de la época señalaban las modificaciones que se habían realizado en el texto original; en aquella época los censores tenían más



Imagen 105: Traducción fiel no censurada de *La Gata sobre el tejado de Zinc*, publicada por la Editorial Alfíl en 1960

Fuente: Williams (1960)

dificultades para amordazar la libertad de expresión en los medios escritos que en los audiovisuales. Algo parecido ocurrió en España, donde la excelente versión española de Antonio de Cabo y Luis Sáenz permaneció fiel al texto original. Se estrenó sin problemas en el Teatro Eslava en 1959 y fue publicada en 1960 como parte de la popularísima y entrañable colección de teatro de la Editorial Alfíl. (Williams, 1960).

Otro filme basado en una obra teatral de Tennessee Williams que tuvo que ocultar el mensaje original es el intrigante *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*), rodado por Joseph L. Mankiewicz (1959). A pesar de que se eliminaran las menciones explícitas sobre la homosexualidad, en la película hay ciertos datos que orientan al espectador para que infiera cuál es la preferencia sexual del protagonista. No por casualidad se llama Sebastián, y en su cuarto vemos colgado un cuadro del martirio de San Sebastián entre libros y otros elementos decorativos como un cuadro que representa un atleta negro o la escultura de un hombre desnudo, todo lo cual nos habla de un joven culto y refinado. Al inicio del relato Sebastian ya ha muerto. En la historia original, la madre Violet trata de ocultar la homosexualidad de su hijo y las razones de que éste muriera acallando la única voz que podría sacar a la luz esa verdad, la de su sobrina Catherine. Así intenta convencer a la clínica psiquiátrica en la que Catherine está internada para que le practiquen una lobotomía. El empeño irracional de Violet en que se intervenga quirúrgicamente en el cerebro a su sobrina para silenciarla, constituye una crítica del dramaturgo a esta práctica médica que se empleó con bastante frecuencia hasta mediados de los años cincuenta en los Estados Unidos para "curar" la homosexualidad, y fue cayendo en descrédito en los sesenta y setenta. La obstinación de Violet en no querer reconocer la preferencia sexual de su hijo es la misma obstinación de la sociedad de la época en ocultar la existencia de la homosexualidad, y va en paralelo a la ausencia física del protagonista. No llegamos a verle nunca la cara. Cuando se le recuerda únicamente le vemos de espaldas o se nos muestran de él fragmentos de su cuerpo, vestido siempre de blanco, como si fuera una figura fantasmal. A medida que se desarrolla la trama, vamos conociendo más detalles sobre Sebastian. Averiguamos que cada verano acudía con su madre a cierto país de la costa mediterránea y que la usaba como gancho para atraer a los hombres. Pero el último verano no viaja con su madre sino con su prima Catherine, quien asiste a la terrible muerte de Sebastian; ahora le es imposible recordar los detalles del suceso debido a la conmoción que ha sufrido y la tienen ingresada en un centro psiquiátrico. Cuando finalmente el psiquiatra va extrayendo mediante la hipnosis los dolorosos sucesos de la mente de Catherine y ésta pone en palabras sus imprecisos recuerdos, lo hace mediante un lenguaje onírico que no puede comprenderse en un sentido literal, sino que es necesario interpretar como si fuera un sueño; y esa es la tarea que Mankiewicz le plantea al espectador al final del filme. ¿Qué quiere decir en realidad que Sebastian, vestido de blanco, fuera objeto de una angustiosa persecución por parte de una turba creciente de muchachos morenos y harapientos, que crean una música disonante con todo tipo de objetos, que lo acorralan y lo devoran vivo, a la entrada de un templo en ruinas de alguna antigua civilización mediterránea?

3.2.2.2.7 - La estrategia albertine y la autocensura

Hasta aquí hemos repasado algunas de las formas que tuvieron los creadores del séptimo arte de representar la sexualidad entre hombres y transmitir la posible homosexualidad de algunos personajes, en una época en que por imperativo legal era necesario hacerlo de forma soterrada. Ignoraremos los ejemplos en los que el guión tal vez haya reemplazado a un hombre por una mujer transformando un amor que en principio podría haberse concebido como homosexual para convertirlo en heterosexual, empleando la llamada en literatura *estrategia albertine*. Este procedimiento literario toma su nombre de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, en la cual el escritor creó la figura de una mujer, Albertine, en la que el protagonista vuelca un amor que en principio iría dirigido a una persona de su mismo sexo. Mira (2008, p. 286) considera que podrían haber empleado esta estrategia filmes como *Breve encuentro* (*Brief Encounter*), de David Lean (1945) o *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*), de Elia Kazan (1961). Para poder llegar a esa conclusión es necesario acudir a información personal sobre los guionistas o directores, concretamente su homosexualidad públicamente conocida, para especular que han podido inspirarse en sus propios sentimientos a la hora de concebir la historia y plasmarla en la pantalla; si bien esto podría ser cierto y digno de estudio, la realidad es que en estas películas lo que se representan son relaciones heterosexuales, por lo cual no son objeto de nuestra investigación.

Del mismo modo aunque constituye un asunto de sumo interés, no mostraremos atención a todas aquellas películas en las que, por exigencias de la censura o por autocensura, las relaciones afectivo sexuales entre sus personajes masculinos fueron eliminadas del guión original para convertirlas en exclusivamente heterosexuales y por tanto más aceptables por el público mayoritario. Es lo que ocurrió por ejemplo con *La luz del fin del mundo* (*The Light at the Edge of the World*), de Kevin Billington (1971). Rodada en la Costa Brava y coproducida por España, Estados Unidos, Suiza y Liechtenstein, la historia original contenía ciertos

componentes homosexuales que no pasaron desapercibidos a los censores españoles, motivo por el cual le dieron la calificación de apta para mayores de dieciocho años; dado que el público potencial de una película de aventuras como esta era principalmente el infantil y juvenil, la productora prefirió eliminar hasta dieciséis escenas que podían evocar la homosexualidad para conseguir que la consideraran apta para todos los públicos (Melero, 2014, p. 197). Algo parecido ocurrió con el filme estadounidense de acción y crimen *Fríamente sin motivos personales* (*The Mechanic*), de Michael Winner (1972). Cuenta la historia de un sanguinario matón a sueldo que entabla una relación estrecha con el hijo de una de sus víctimas, al que enseña el oficio y trata con contenido afecto. En la idea original concebida por Lewis John Carlino se hacía evidente que entre ambos había una relación sexo-afectiva: el joven seducía a su instructor con objeto de vengar la muerte de su padre empleando su talón de Aquiles, la atracción que sentía hacia los muchachos, aunque acababa enamorándose también de él. A pesar de todo los dos amantes terminaban traicionándose mutuamente y eliminándose fríamente el uno al otro. Las presiones de los actores, que no deseaban verse encasillados como homosexuales, y las precauciones de la productora, hicieron que finalmente se eliminara toda alusión a la relación amorosa entre los protagonistas (Russo, 1987, p. 91); así lo que hubiera podido constituir un relato con gran intensidad dramática, en la línea de otros filmes en el que los homosexuales aparecen envilecidos y destinados a morir, se convirtió en una historia bastante más anodina. Igualmente, la relación íntima que mantenían dos de los personajes de *Marathon man* (1976), Doc y Janeway, que era explícita en la novela original de William Goldman, fue omitida totalmente en la adaptación escrita por este mismo autor para el director John Schlesinger.



Imagen 106: *Fríamente sin motivos personales* (1972) es un buen ejemplo de autocensura cinematográfica.

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2004

También ha sido y es frecuente que al llevar a la pantalla la vida de personajes históricos que se sabe a ciencia cierta que fueron homo o bisexuales, se omita totalmente este hecho, con lo cual se empobrece extraordinariamente su retrato psicológico, se mira el pasado con los anteojos del presente y se transmite la idea errónea de que la forma en que los hombres han desarrollado su sexualidad y sus afectos ha sido inmutable a lo largo del tiempo. Baste mencionar por poner algunos ejemplos, la biografía, interesante aunque mojigata y casta, acerca de Michelangelo Buonarroti *El tormento y el éxtasis* (*The Agony and the Ecstasy*) de Carol Reed (1956), o la poco audaz *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez (1988) en la que el interés sexual por personas de ambos que tenía Lord Byron se omite totalmente para trasladar de él una imagen heterosexualizada. Podríamos recordar gran número de ejemplos de este tipo en todas las cinematografías, pero eso sería un asunto digno de una investigación aparte y no entra dentro de nuestros objetivos.

Pasemos ahora a considerar las películas que volvieron a tratar el asunto que nos ocupa de forma más transparente, empleando de nuevo las modalidades sugerida e indirecta, antes de la explosión de discursos explícitos acerca de la sexualidad entre hombres que invadirían las pantallas de forma creciente a partir de los años setenta del pasado siglo. Aún así, es necesario señalar que el proceso fue gradual, dados los reparos de los productores, y directores a incluir contenidos que pudieran incomodar a su público, temor que aun sigue plenamente vigente.

3.2.2.3 - Resurgir y pervivencia de la modalidad sugerida

Durante más de dos décadas, en mayor o menor medida en dependencia del país, la representación de la sexualidad entre hombres había estado constreñida por un régimen de discursos que sencillamente impedía la aparición explícita de este asunto. En Estados Unidos el Código Hays siguió vigente hasta 1969, pero desde finales de los años cincuenta podemos encontrar cada vez más ejemplos en los que aparece la temática homosexual empleando las modalidades sugerida e indirecta. En Europa y en otras latitudes, dado que las normativas de cada país diferían, encontramos algunos ejemplos de representación más tempranos y también algo más explícitos. En todo caso, en ambos continentes la sexualidad entre hombres es un asunto que se retomó con precaución y habitualmente de forma problematizada, aunque en ocasiones comprobamos que se produce un avance hacia posturas más normalizadoras.

Algunos ejemplos tempranos en Europa en el que la caracterización de ciertos personajes da suficientes pistas al espectador acerca de su orientación sexual son: el musical británico *Las zapatillas rojas* (*Red Shoes*), de Michael Powell & Emeric Pressburger (1948), que vuelve a incorporar a una serie de personajes de los

que se sugiere su homosexualidad sin hacerla totalmente explícita, al estilo de los viejos musicales; la cinta británica de cine negro *El tercer hombre* (*The Third Man*) de Carol Reed (1949) en la que una pareja de hombres presuntamente homosexuales esconden en su casa al protagonista; la adaptación de la novela de Jean Cocteau *Los chicos terribles* (*Les enfants terribles*), del francés Jean-Pierre Melville (1950), en la que un jovencito parece enamorarse de un perverso adolescente y *Los inútiles* (*I vitelloni*) del italiano Federico Fellini (1953), en la que un actor maduro se insinúa sexualmente a un joven aspirante a escritor y éste lo rechaza tajantemente invadido por el asco y el miedo.

A principio de la década de los cincuenta encontramos también en la pantalla intensos vínculos afectivos entre hombres que aparentemente son heterosexuales, pero en los que se adivina una relación íntima secreta que se desarrolla fuera de los ojos de la sociedad: el interés mutuo es tan vivo que no es difícil comprender que se está sugiriendo una relación entre ellos que va más allá de la camaradería. Se retoma así un asunto que se había tratado ya en las cintas que hemos repasado anteriormente, en la que se ensalzan las amistades masculinas con cierta ambigüedad. Como hemos tenido ocasión de comprobar esta faceta de la masculinidad no dejó nunca de representarse, pero en las últimas dos décadas se había hecho con mucha más precaución y de forma más sutil. Abordar este asunto constituye un guiño a todos esos espectadores que mantienen o han mantenido relaciones íntimas con personas de su mismo sexo sin considerarse necesariamente homosexuales



Imagen 108: Momentos de intimidad y erotismo en *¿Qué te ha dado esa mujer!?* (1951)

Fuente: DVD. México D.F.: Warner Home Video, 2009

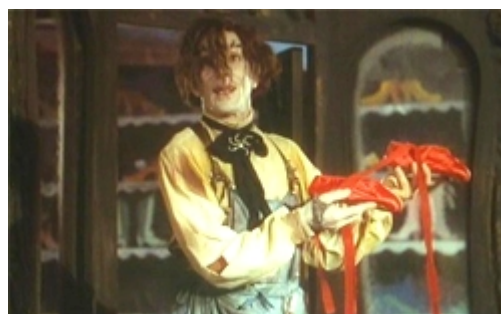


Imagen 107: Resurgir de las modalidades normalizadora y sugerida en *Las zapatillas rojas* (1948)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004

de modo exclusivo, y guardan normalmente ese aspecto de su sexualidad en el más absoluto secreto por imperativos sociales. Esa mayoría silenciada disfruta especialmente con este tipo de películas porque se sienten identificados con la ambivalencia afectiva de los personajes allí representados. Un aspecto que comparten todos estos relatos es que el punto de vista adoptado refleja la mentalidad masculina: suelen ubicar en un lugar secundario a las mujeres y con frecuencia proyectan una visión un tanto misógina. En esta línea van por ejemplo la francesa *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*) de Henri-Georges Clouzot (1953). Cuenta la historia de dos emigrantes franceses, Mario y Monsieur Jo, que viven ilegalmente en un poblado miserable y caluroso de Guatemala, sin trabajo ni perspectivas, hasta que se les ofrece la oportunidad de conducir un camión lleno de nitroglicerina a una plataforma petrolífera. La ambigüedad en la relación entre ellos se produce desde el momento en que se conocen y su amistad

se hace tan estrecha que provoca una disputa con un tercer personaje, Luigi, que hasta entonces había sido el preferido de Mario. Tampoco podemos dejar de mencionar las dos comedias romántico-musicales que el director mexicano Ismael Rodríguez estrenó en 1951: *A.T.M. ¡¡A toda máquina!!* y *¿Qué te ha dado esa mujer!?* (1951). No tienen parangón con las producciones europeas y estadounidenses de la época, más condicionadas por las constricciones de la censura; es sorprendente el desparpajo con el que representaba la relación de amistad con tintes homoeróticos entre los dos protagonistas, Luis y Pedro, cuya bisexualidad se insinúa con bastante claridad. Sin llegar a hacer nunca explícito que tuvieran una relación que sobrepasara la camaradería, estos dos cintas consecutivas exploraban todos los aspectos que rodean las relaciones de pareja: dependencia afectiva, celos, compromiso, mutuo apoyo, peleas, convivencia, momentos de intimidad corporal, separaciones y reconciliaciones... Y aunque se introducen elementos disuasorios para la lectura homosexual, como la presencia secundaria de sus respectivas novias, con las que son reacios a casarse, los dos amigos funcionan a todos los efectos como pareja desde que se conocen en la primera película, hasta que reafirman su compromiso dándose simbólicamente la mano al final de la segunda. En 1953 Ismael Rodríguez abordaría de nuevo el asunto de las amistades ambiguas del varón mexicano en *Dos tipos de cuidado*, aunque con mucha más precaución.

Si damos un salto a la Europa de los sesenta, encontramos toda una galería de personajes de los cuales se sugiere con suficiente claridad una orientación del deseo hacia personas de su mismo sexo. Lo habitual es que la satisfacción de ese deseo les sea negada sistemáticamente, o si se insinúa una posible realización de tal

satisfacción, se haga asociándolo con connotaciones negativas. Es una forma evidente de marcar con la señal de prohibido el paso a esa ruta del placer; de enseñar al espectador masculino que esa pulsión interna que se evoca en el relato no tiene la posibilidad de realizarse a través de relaciones amorosas gratas y auténticas. En esta línea encontramos en España unos pocos ejemplos, claramente moralizantes, que recordaremos más adelante: *Diferente* de Luis María Delgado (1962), que la censura aceptó probablemente por su mensaje moral, a pesar de que se hacía bastante evidente, sin llegar a la explicitud, por qué el protagonista era diferente, y *Rueda de sospechosos*, de Ramón Fernández (1964) que se atreve a abordar el asunto de la corrupción de menores.

En el cine británico cabe destacar, *La habitación en forma de L* (*The L-Shaped Room*) de Bryan Forbes (1962) que incluye en la trama a un saxofonista de raza negra llamado Johnny que, adivinamos, está enamorado de un vecino, *The Leather Boys*, de Sidney J. Furie (1964), que recrea el tema del homosexual que se entromete en el matrimonio convencional en el contexto de los jóvenes moteros, y *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*) de Lindsay Anderson (1963) en la que un anciano manifiesta un sospechoso apego afectivo hacia un amigo más joven. Otros cintas europeas de los sesenta que llevaban a las pantallas personajes cuya homo o bisexualidad se sugiere con suficiente claridad sin hacerla cien por cien explícita son: *La dulce vida* de Federico Fellini (1960) que incluye algunos individuos identificables por su ostentoso amaneramiento; *Monstruos de hoy* (*I mostri*), de Dino Risi (1963), que alude con gran sentido del humor a la bisexualidad del varón latino en una escena en la que dos jóvenes se dan la mano y se miran tiernamente a los ojos en la playa cuando la chica a la que estaban manoseando se ausenta; *Las ciervas* (*Les Biches*), de Claude Chabrol, en la que además de una relación lésbica explícita aparece una pareja de hombres desagradables presuntamente gais. Especialmente relevante es la obra maestra de Pier Paolo Pasolini *Teorema* (1968) que representa metafóricamente el desmoronamiento de la familia patriarcal y en la que se plantea que uno de los factores colaboran en la erosión de la institución es la irrupción de la sexualidad no normativa, y más en concreto de los impulsos homosexuales entre sus miembros. Un joven atractivo y carismático visita a una familia italiana de la alta burguesía formada por un matrimonio con dos hijos y una criada que viven en una lujosa mansión. Durante los días que está allí, cada uno de los integrantes de la familia se sentirá atraído de forma irresistible hacia el visitante, que parece estar dotado de ciertos atributos angélicos o divinos, y van cayendo en sus brazos sin que éste en apariencia actúe deliberadamente para seducirlos. Los encuentros sexuales del misterioso joven sin nombre con las tres mujeres (la criada, la madre y la hija) se llevan de forma explícita a la pantalla. Sin embargo, en las relaciones que mantiene con el hijo, Pietro, y con el padre no se llega a concretar si se ha producido algún encuentro sexual entre ellos. Tras la partida del carismático visitante ninguno de los miembros de la familia volverá a ser el que era. Pietro se dedica a la creación pictórica en busca de un estilo propio. El padre piensa en dejar su fábrica para entregársela a sus operarios, y después de acudir a una estación de tren y de quedarse mirando a un joven atractivo sin atreverse a contactar con él, se desnuda y en una imagen plenamente onírica camina emocionalmente destrozado por un paisaje desértico y lanza un grito desgarrador de angustia con el que concluye la película. Se trata de una potente expresión simbólica del terror que siente el hombre socializado en los valores dominantes ante la posibilidad de albergar en su interior impulsos homosexuales. Por cierto, que treinta años después el francés François Ozon (1998) se inspiraría en *Teorema* para idear su peculiar comedia surrealista *Sitcom*, que recrea este mismo asunto del desmoronamiento de la familia burguesa patriarcal por la irrupción de las sexualidades no normativas, aunque lo hace desde una óptica mucho más burlona.

Tal vez la última gran creación de la modalidad sugerida sea *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*) de Luchino Visconti (1971), en la que ya nos hemos detenido. Esta forma de representar el deseo sexual entre hombres mostrándose al público a través de detalles lo suficientemente clarificadores, pero sin llegar a hacerlo del todo explícito se iría haciendo menos frecuente a partir de los años setenta. La eliminación de la censura estatal en la mayoría de los países permitía a los directores y guionistas pudieran plantear el asunto de forma más clara, y en la comedia hubo gran proliferación de películas que emplearon la modalidad indirecta para crear situaciones divertidas, muchas veces combinada con la directa. Esto no quiere decir que la modalidad sugerida dejara de emplearse; en la construcción de un relato puede dar bastante juego y libertad narrativa presentar al público la ambigüedad del deseo sexual masculino o explorar aspectos de la



Imagen 109: Con el grito angustiado del padre concluye *Teorema* (1968)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011

sociabilidad entre hombres sin necesidad de hacer explícita la orientación sexual de los personajes ni marcarlos con una etiqueta. Puede ser incluso una forma de lanzar un mensaje normalizador: se deja suponer al espectador que un personaje en concreto pueda haberse enamorado, sentirse atraído y/o haber mantenido relaciones con personas de su mismo sexo, pero eso no importa demasiado porque la película centra su atención a otros aspectos de la vida. Algunas de las creaciones españolas que van en esta línea y que estudiaremos en su momento son *Cinco almohadas para una noche* (1974), *Parranda* (1977), *Los ojos vendados* (1978), *Los energéticos* (1979), *La quinta del porro* (1980), *Otra vuelta de tuerca* (1985), *Manuel y Clemente* (1986), *Matador* (1986), *En penumbra* (1987), *Nada fácil (Pas si grave)* (2003), *Malas temporadas* (2005) o *En tu ausencia* (2008).

Como ejemplos de otras cinematografías podemos mencionar brevemente: *Gosford Park* (2001), en la que Robert Altman hace un retrato de las clases pudientes inglesas de los años treinta en una película coral que recuerda a la de Jean Renoir *La regla del juego (La règle du jeu)*, de 1939; la francesa *Une Affaire de Goût*, de Bernard Rapp (2000), en la que nunca llegamos a saber con certeza hasta qué grado de intimidad han llegado Frédéric y Nicolas; la italiana *Cover Boy: La última revolución (Cover boy: L'ultima rivoluzione)*, de Carmine Amoroso (2006) que silencia intencionalmente los sentimientos íntimos de Michele hacia su amigo Ioan, sin que por ello dejemos de imaginarlos; *Todo está iluminado (Everything Is Illuminated)* de Liev Schreiber (2005) en la que se presenta a unos personajes que podrían tener o no preferencia por las personas de su mismo sexo, pero en realidad eso no importa demasiado, porque la trama pone el énfasis en asuntos más relacionados con la política y la religión.



Imagen 110: Michele nunca llega a expresar a Ioan lo que parece sentir. *Cover boy: la última revolución* (2006)

Fuente: DVD. Florencia: General Video, 2007

Pero vamos a detenernos en una creación verdaderamente singular que puede ayudarnos a ilustrar el potencial que tiene la modalidad sugerida para el séptimo arte: *Padre e hijo (Otets i syn)* del ruso Aleksandr Sokurov (2003). Aunque no es en absoluto una película de temática gay, hay quien la ha considerado como tal; el motivo es que el relato desde sus primeras imágenes destila un intenso erotismo en las relaciones afectivas entre los dos protagonistas. El padre -que en cierta forma es una encarnación del padre mítico-, y su hijo Aleksei viven juntos y mantienen un estrecho vínculo, unidos por el amor profundo que se profesan y el dolor que les dejó la muerte de la madre; de ella poco llegamos a saber excepto por algunas fotos y por sus recuerdos. Al padre, que es un militar en la reserva, lo único que le queda de su amada esposa es su hijo, quien ha seguido sus pasos y estudia en una academia militar. En cierto modo la presencia de Aleksei le permite sentir que aún está allí su mujer, por su parecido físico, y por ello no busca otra compañera ni piensa en irse a otra ciudad. Por su parte, el hijo ama profundamente a su padre, pero siente que en cierta forma eso le limita, y se debate entre seguir en su compañía o independizarse para hacer su propia vida. En una ocasión le transmite en una conversación íntima unas palabras que ha leído en algún sitio: "El amor de un padre crucifica, un hijo que ama se deja crucificar". En cierta forma ese apego supone para él un sacrificio; de hecho, la novia de Aleksei rompe la relación con él cuando percibe la dependencia afectiva que le une a su padre. "¿Por qué no puedo querer a ambos?" se plantea el hijo.

Sokurov ha insistido repetidas veces en que no pretendía transmitir la idea de que existiera una relación homosexual entre el padre y el hijo y se queja de que el verdadero mensaje no siempre se haya llegado a comprender cabalmente. En una entrevista explica que su intención era crear un discurso parecido al de los cuentos de hadas para tratar un asunto poco explorado en las narrativas de occidente, y al que no parece dársele el valor que tiene realmente: el de las relaciones entre padres e hijos, los sentimientos y emociones que los unen (Szaniawski, 2006, p. 26). No obstante, el espectador que se sumerja en la contemplación de esta bellísima obra de arte sin concepciones previas, presenciara escenas que potencialmente tienen una lectura homosexual; y aunque algunas de ellas luego se desmientan, otras no. Sea o no intencional por parte del director, la ambigüedad del mensaje está frecuentemente ahí.

Ya en las primeras imágenes contemplamos en un primerísimo plano cómo dos cuerpos masculinos están enzarzados en un acto que no sabemos muy bien lo que es: puede ser una pelea, o pueden estar haciendo el amor, se oyen resoplidos y leves gemidos, y una boca que se abre. Luego sabremos que el padre ha ido a calmar a su hijo, que tenía una horrible pesadilla. Lejos de problematizar el amor paterno-filial, éste se ensalza y se embellece, algo verdaderamente inusual en nuestra cultura. La intimidad física de muchos de sus encuentros, sus conversaciones con miradas a los ojos llenas de afecto, y todas las veces que se abrazan y se dicen con ternura que se quieren, dejan de tener un sentido homosexual cuando sabemos que son



Imagen 111: Cercanía física y emocional en *Padre e hijo* (2003)

Fuente: DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2006

simplemente un padre y un hijo que se aman profundamente. La cámara se recrea especialmente en el esplendoroso cuerpo del padre, en la expresión llena de alegría y vitalidad de su rostro, siempre sereno y amoroso. En varias ocasiones a lo largo del relato presenciamos como los ojos masculinos de algunos jóvenes, que puede interpretarse ocupan el lugar de los ojos del espectador, observan con cierta fascinación a ese padre bello e idealizado. Aunque no se hace explícito el por qué de esas miradas, que pueden ser mera curiosidad o admiración, adivinamos que en alguna ocasión pueden revelar una atracción sexual. Concretamente una vez el padre ha ido a la academia militar a visitar a su hijo y mientras espera un joven se le queda mirando con tanta

insistencia que el padre llega a sentirse molesto y le pregunta qué es lo que quiere; el joven contesta que nada, sonríe enigmáticamente, menea la cabeza y se aleja dejando al padre a solas.

3.2.2.4 - Resurgir y pervivencia de la modalidad indirecta

Ya hemos comentado que desde los inicios del cine fue muy común aludir a la homosexualidad de forma indirecta, y recordamos algunos ejemplos del cine mudo y el primer cine sonoro. Crear malentendidos que hacen sospechar a unos personajes sobre la orientación sexual de otros o presentarnos a un personaje que finge ser homosexual parodiando los estereotipos para conseguir algún objetivo, son formas de introducir en el relato la sexualidad entre hombres de forma indirecta. Como hemos comprobado, en la época de la modalidad oculta esta forma de abordar el asunto también se vetó, de forma que los pocos ejemplos que encontramos son muy débiles y están introducidos en el guión con mucha precaución. Pero dado que la modalidad indirecta es menos comprometida, en el sentido de que alude a la sexualidad entre hombres a través de la mirada heterosexual, fue más admisible para los censores. También es más asimilable para el público general que se evoque en broma y a través de equívocos ese asunto considerado por el conjunto de la sociedad como algo sumamente problemático. Contemplar directamente en la pantalla a personajes que hablan de sus experiencias homosexuales, se dan besos o manifiestan deseos auténticos por personas de su mismo sexo puede despertar con más facilidad el rechazo de muchos espectadores, mientras que si todo ello se muestra como una broma y con intenciones de obtener efectos cómicos el mensaje llega de forma mucho más suave. Tal vez parte del éxito que tenía en su época este tipo de cine se deba precisamente a que sabía tocar con habilidad un resorte que está presente en cualquier hombre: esos deseos hacia personas de su mismo sexo que deben negarse, sublimarse u ocultarse, con objeto de cumplir las expectativas sociales acerca de la masculinidad.

Cronológicamente la reaparición de la modalidad indirecta en España no tienen retraso en relación al cine estadounidense y del resto de Europa. Desde principios de los años cincuenta encontramos cintas como *La trínca del aire* (1951), *Habitación para tres* (1952), *La pícara molinera* (1954), *La otra vida del Capitán Contreras* (1955), *Los maridos no cenar en casa* (1957), *El gafe* (1959) o *Parque de Madrid* (1959). A medida que pasaban los años la censura del Régimen se fue haciendo algo más flexible con asuntos como el travestismo y los gags humorísticos que evocaban la sexualidad entre hombres, siempre que quedara claro que todo era una broma o un malentendido, y que en última instancia la única pareja legitimada fuera la heterosexual. Fueron apareciendo así películas como *Una isla con tomate* (1962), *La tía de Carlos en minifalda* (1966), *Piso de soltero* (1964), *40 grados a la sombra* y *Operación Cabaretera*, ambas de 1967, *Los subdesarrollados* (1968) o *La liga no es cosa de hombres* (1972). Aunque la modalidad indirecta había sido un procedimiento empleado tradicionalmente para sacar a la luz asuntos imposibles de abordar de forma



Imagen 112: Detalle del póster anunciador de *Los maridos no cenar en casa* (1957)

Fuente: extraído de <http://www.hispashare.com/?title=13752>

directa, seguiría empleándose en estado puro tras la llegada de la democracia, pero de forma cada vez menos frecuente: *El primer divorcio* (1982), *Sé infiel y no mires con quién* (1985), *Pareja enloquecida busca madre de alquiler* (1990), *La ley de la frontera* (1995), *Terca vida* (2000) o *Hable con ella* (2002) son algunos ejemplos de ello. Por lo demás, desde los setenta comenzaron a ser habituales las cintas que combinaban la modalidad indirecta con la sugerida, y tras la eliminación de la censura previa las que lo hacían con la directa. Por ejemplo en *Los extremeños se tocan* (1970), *Los días de Cabirio* (1971), *Mi hijo no es lo que parece* (*Acelgas con champán ... y mucha música*), de 1970, *La enfermera, el marica y el cachondo de Don Peppino* (1982) y *La chica de la piscina* (1987) emplean las modalidades sugerida e indirecta, es decir, además de suscitarse malentendidos en torno a la orientación sexual de los hetero, se sugería con bastante claridad la homosexualidad de determinados personajes. En otras se combinaban las modalidades directa e indirecta, como por ejemplo *Un rolls para Hipólito* (1982), *Huevos revueltos* (1983), *El donante* (1985), *Gran Slalom* (1995), *Al final del camino* (2009), *El diario de Carlota* (2010).

Prestaremos atención a todas estas muestras de nuestra cinematografía en el capítulo correspondiente. A continuación echamos un vistazo a algunos casos destacados de otras nacionalidades.

En tanto la modalidad directa tardó más en abrirse camino, tuvo habitualmente un público minoritario y con frecuencia se asoció con connotaciones más negativas, desde los años 50 encontramos cada vez más ejemplos en ambos continentes. La popularísima *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*) de Billy Wilder (1959) supuso una especie de pistoletazo de salida para la proliferación de este estilo de comedias; en España, después de superar distintos inconvenientes con la censura pudo estrenarse sin censurar en 1963 (Mira, 2008, p. 56). Pero la obra maestra de Wilder va mucho más allá que la mayoría de las comedias de la época, de ahí su importancia; por eso la tratamos con más detalle en el apartado dedicado a la modalidad carnavalesca.

En los casos en que la censura no permitía incluir personajes explícitamente homosexuales, la indirecta era la modalidad preferida para introducir en el relato este asunto. Eso no quiere decir que se legitimara ese deseo sexual: con frecuencia se evocaba la posibilidad de su existencia para enseguida negarlo y presentar como única opción posible y satisfactoria la pareja heterosexual. En *Confidencias a medianoche* (*Pillow Talk*), de Michael Gordon (1959), el actor Rock Hudson hace el papel de Allen, un compositor musical que se ha propuesto seducir a una decoradora de interiores llamada Jean. Para conseguir que ella se confíe finge ser homosexual mientras están cenando en un restaurante. Para ello emplea pequeños detalles gestuales y exterioriza ciertos gustos que se suelen atribuir a los gais: muestra un gran interés por la actividad de Jean como decoradora, eleva el dedo meñique al beber y manifiesta estar interesado por conseguir la receta del plato que está degustando para poder sorprender a su mamá. El truco funciona, a juzgar por la miradas que Jean le echa, y el galán consigue así su objetivo. Rememorar esta película ahora que sabemos más detalles de la vida íntima de Hudson es cuando menos sorprendente: un actor varonil, un auténtico símbolo sexual de la época pero cuya preferencia sexual secreta era por los hombres, parodiando el estereotipo social de lo que en el imaginario cultural se suponía que era un homosexual.



Imagen 113: Allen eleva el meñique en *Confidencias a medianoche* (1959)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2003

Era frecuente en esta época que se representara este asunto con varias modalidades al mismo tiempo. Podía sugerirse la homosexualidad de uno o varios personajes y además emplearse la modalidad indirecta. De ese modo también se eludía la censura oficial o la autocensura de los productores de ser necesario, ya que en teoría la trama no incluía ningún personaje explícitamente homosexual. Un ejemplo de ello es *Pijama para dos* (*Lover Come Back*) de Delbert Mann (1961), en el que aparte de los malentendidos típicos de la modalidad indirecta aparece Leonard, un decorador un tanto ridículo que ha imaginado una cocina con el suelo de color lila como reclamo para un anuncio de cera para suelos; este mismo director repetiría la fórmula en su siguiente filme, *Suave como visión* (*That Touch of Mink*), de 1962, aunque en esta ocasión no incluye ningún personaje presuntamente gay.

Un caso singular es *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*) dirigida por Billy Wilder (1970). En ella se recrea la historia de los personajes imaginados por Arthur Conan Doyle, el detective Holmes y su ayudante el Dr. Watson, con la particularidad de que aborda un asunto que se ha planteado con cierta frecuencia en la literatura: el de la naturaleza de la amistad entre ellos. En la mayoría de las aventuras de la simpática pareja hay una ausencia notable de mujeres, y aunque nada se hace explícito hay autores que han encontrado posibles alusiones y una atracción sexual latente entre ellos (ver por ejemplo Redmond, 2002, pp. 126-139). Wilder juega en la primera parte del relato con el espectador sumiéndole en la

incertidumbre acerca de la orientación sexual de ambos, y para ello recurre tanto los malentendidos propios de la modalidad indirecta como a la disonancia para hacernos dudar de la masculinidad de Watson, pero termina dejando relativamente clara la heterosexualidad de ambos.

En el cine europeo de los años sesenta encontramos también muchos ejemplos de esta forma de representar la sexualidad entre hombres. Los filmes del francés Jean Girault, un tanto conservador en sus planteamientos acerca del estilo de vida jipi, el nudismo y otras reivindicaciones de la juventud de la época, son bastante típicos. En *El gendarme de Saint-Tropez* (*Le gendarme de Saint-Tropez*), de 1964, el gendarme Cruchot se disfraza con un mantel blanco de mujer oriental, con objeto de escapar de una fiesta. Un alto dignatario de aquellas latitudes se le acerca intentando cortejar a lo que él cree que es una mujer "pequeña y tímida" le habla tiernamente en un idioma extranjero, la acaricia e intenta meterle mano, se enfada por lo arisca que es ... hasta que le descubre la cabeza y se da cuenta con estupor de que es un hombre. Otras comedias de Girault que incluyen situaciones cómicas parecidas son *El gendarme se casa* (*Le gendarme se marie*), de 1968, y *Seis gendarmes en fuga* (*Le gendarme en balade*), del 1970. Más interesante por la sutil crítica que hace de la homofobia social es *El gran restaurante* (*Le Grand Restaurant*), de Jacques Besnard (1966), que combina las modalidades indirecta y la sugerida. El protagonista es el Sr. Septime, quien dirige un lujoso restaurante en el centro de París; como sospecha que su personal no trata correctamente a algunos de los clientes aparece un día de incógnito caracterizado como homosexual: cuidadosamente vestido con un traje, guantes de piel y paraguas, una peluca rubia, gestos algo amanerados y voz aflautada. Después de observar la conducta burlona de sus empleados se quita la peluca para que vean que es él y se forma un gran revuelo. A medida que avanza el relato va quedando cada vez más claro que el Sr. Septime probablemente sea homosexual, aunque prefiere ser discreto. En esta ocasión el motivo de sugerirlo en vez de presentarlo de forma directa no es la censura, ya que en Francia esa posibilidad existía en esos años. Se trata simplemente de un recurso narrativo: permite introducir como héroe a un personaje de estas características, que se hace simpático al público por su inteligencia y sus salidas cómicas.

Otra línea que ha sido explotada con cierta frecuencia en el cine comercial es la del héroe heterosexual que finge ser homosexual con objeto de lograr sus propios objetivos. El punto de vista que se transmite es el del personaje principal, que es con quien el espectador está llamado a identificarse. No obstante, el enfoque puede ser muy diferente en dependencia de la intención ideológica subyacente. Hay farsas con una intención más carnavalesca y que ofrecen una visión algo más positiva de la homosexualidad; aunque en ellas no se deja de ridiculizar la figura estereotipada del mariquita, el contacto de los hetero con los gais da lugar a situaciones divertidas que en ultima instancia enriquecen a todos. Por ejemplo en *Los farsantes* (*The Gay Deceivers*), de Bruce Kessler (1969) dos jóvenes heterosexuales, ambos con novia, fingen ser una pareja de gais para evitar su ingreso en el ejército y librarse así de ir a la guerra del Vietnam. Logran engañar al psicólogo, pero el militar que es responsable de la oficina de reclutamiento, el Teniente Coronel Dixon comienza a vigilarlos atentamente para verificar si han dicho la verdad. Por ese motivo los dos jóvenes tienen que mudarse a un vecindario gay. Allí hacen amistad con distintos homosexuales un tanto estereotipados, pero cuando sus



Imagen 114: La rosa en la oreja feminiza a Watson y crea una disonancia, en *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2004



Imagen 115: Cruchot cortejado por un dignatario oriental. *El gendarme de Saint-Tropez* (1964)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2008



Imagen 116: La farsa concluye con dos gais que se fingen hetero en *Los farsantes* (1969)

Fuente: DVD. IL: Dark Sky, 2007

novias los dejan los chicos se arrepienten y deciden confesar al Teniente Coronel Dixon que son heterosexuales. Este se muestra tajante al decirles que el ejército de los Estados Unidos ya los ha desechado. Entonces es cuando la historia da un giro sorprendente, ya que vemos cómo Dixon abraza afectuosamente a su ayudante, comienza a acariciarle la oreja dándonos a entender que son amantes, y le comenta que gente como esa -heterosexuales, se entiende- mejor que no entren en el ejército. Se completa así este inteligente relato cómico que comienza con dos hetero que fingen ser gais y termina con dos gais que se fingen hetero. Muy divertida es también *The Ritz*, de Richard Lester (1976). Gaetano, un hombre un tanto obeso casado huye de su cuñado, que tiene la intención de matarle. Le pide al taxista que le lleve al último sitio donde se les ocurriría buscarle, y esté le deja en el Hotel Ritz, un centro recreativo gay donde tienen lugar orgías en las habitaciones, que cuenta con piscina, una sauna de vapor con mucho movimiento y un espectáculo en directo con números extraordinariamente grotescos. Nada más llegar Gaetano comienza a ser asediado por Claude, un hombrecillo esmirriado con bigote que se enamora a primera vista de él por sus grandes dimensiones. También le acosa una cabaretera latina que piensa que es un productor que ha entrado de incógnito para ver su actuación. Tras Gaetano viene siguiéndole un detective privado, y más tarde aparecen su cuñado, que por su aspecto viril despierta grandes pasiones, y su esposa disfrazada de hombre. Eso da lugar a todo tipo de enredos entre los gais que se pasean semidesnudos por el establecimiento y los hetero que fingen serlo. Cuando profundicemos en la modalidad carnavalesca repasaremos otras farsas que dan una visión relativamente positiva de la homosexualidad como *¿Víctor o Victoria?* (*Víctor Victoria*) (1981), *Salir del armario* (*Le placard*), del 2001, o *Strange Bedfellows* (2004)

Hay sin embargo otras comedias que van en esta línea pero que son profundamente homófobas como la producción mexicana *Modisto de señoras* de René Cardona Jr. (1969), sumamente grosera en la forma en que se burla de los personajes explícitamente homosexuales. Se inicia con un famoso modisto muy amanerado, D'Maurice, que está presentando un desfile de modelos. Su competencia, sentada en una mesa entre el público, son tres modistos muy mariquitas que chismorrear y lo critican; retratadas como envidiosas y corrosivas, no se hacen simpáticas al espectador. Por algunos detalles iremos dándonos cuenta de que D'Maurice en realidad finge su amaneramiento para que los maridos de las clientes no sospechen ni se prevengan, lo cual le permite alternar con señoras de la alta sociedad que le visitan con frecuencia con la excusa de ir a ver su colección privada de vestidos. Así, frente a la inteligencia del hetero, cuya parodia es intencionada, y que tiene éxito tanto con las mujeres como en los negocios, las mariquitas aparecen naturalizadas y negativizadas. Maurice las llama las Tres Marías, y cuando está en su compañía se vuelve tan malévola y deslenguada como ellas. Cuando todo se descubre, Maurice explica que su vocación desde niño fue el diseño de trajes femeninos, pero tuvo que fingirse homosexual porque esa profesión, según dice, estaba vetada a los heterosexuales. Entonces decide hacer pública su heterosexualidad, casarse y dedicarse al diseño de ropa masculina. En otras ocasiones se trata de comedias no trascienden el tópico del hetero inteligente que se hace pasar por gay o por mujer para obtener supuestas ventajas como *Shampoo* de Hal Ashby (1975), o *Tootsie* (1982). En algún caso aislado el hetero se hace pasar por gay, pero su forma de comportarse, hablar y gesticular se aleja de los estereotipos, como ocurre en la poco inspirada *El misterio de los almendros*, del mexicano Jaime Humberto Hermosillo (2004)

Por ahora, solo añadir que aunque desde finales de los años sesenta se hizo cada vez menos frecuente el empleo de la modalidad indirecta para evocar la sexualidad entre hombres sin combinar con la sugerida y/o directa, hay algunas excepciones como *Yentl*, de Barbra Streisand (1983), que nos traslada a la Europa oriental de principios del siglo XX. En una comunidad judía en la que el estudio de los libros sagrados le estaba vetado a las mujeres Yentl se corta los cabellos, se viste de chico y se hace llamar Anshel para que la admitan en una escuela talmúdica. Allí

inicia una gran amistad con un joven llamado Avigdor del que acaba enamorándose. Avigdor se siente cada vez más atraído hacia Anshel, tal vez de forma no muy consciente; pero el hecho es que su efusividad y el frecuente contacto físico que busca a través de juegos aparentemente inocentes muestran una atracción especial hacia él. En ciertos momentos pareciera que Avigdor se está enamorando, asunto que parece dejarle perplejo. Cuando se descubre que Anshel es realmente Yentl y por tanto podrían iniciar una relación amorosa, ya es demasiado tarde. Para Avigdor es inconcebible que se haya hecho pasar por hombre; lo considera de hecho un acto demoníaco que viola todas las leyes de Dios y de la naturaleza. Ahora Avigdor comprende por qué sentía tanto deseo de acariciar su piel, y por qué admiraba tanto su belleza, y le explica que eso le había dado miedo había llegado a pensar que había algo raro en él, aludiendo a los deseos homosexuales.



Imagen 117: Avigdon y Anshel en *Yentl* (1983)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2006

3.2.2.5 - Resurgir de la modalidad directa

Paralelamente a todas esas cintas que hemos recordado en que la sexualidad entre hombres se volvió a sugerir y a presentar de forma indirecta, hay también un conjunto de películas que la mostraron de forma directa y explícita. Los primeros ejemplos los encontramos fundamentalmente en el cine francés y alemán de los años cincuenta: entre otras *Razzia sur la chnouf* de Henri Decoin (1954), de la que hablamos en la modalidad marginalizadora, o *Anders als du und ich*, de Veit Harlan (1957) que recordaremos en el apartado dedicado a la moralizante. En Estados Unidos tardó algo más en aparecer esta temática de forma directa, pero en los años sesenta ya comenzamos a encontrar algunos ejemplos, como *Tempestad sobre Washington (Advise and Consent)* de Otto Preminger (1962). Cabe señalar que en general la aparición explícita de personajes homo o bisexuales no fue habitualmente unida a la difusión de mensajes positivos, sino por el contrario, la intención fue habitualmente problematizar esta faceta de la masculinidad. Esa circunspección la encontramos también en algunas películas reivindicativas que con mucha prudencia comienzan a cuestionar la criminalización de la homosexualidad y la homofobia social en los años sesenta, como la británica *Víctima (Victim)* de 1961 o la francesa *Las amistades particulares (Les amitiés particulières)* de 1964. Caso aparte son algunas rarezas minoritarias que revisamos más adelante, como algunos de los cortos que Kenneth Anger rodó en Estados Unidos en los cuarenta, y en Francia *Un chant d'amour* de Jean Genet (1950), cuya influencia fue muy limitada, ya que no se exhibieron de forma comercial, sino en círculos muy concretos de cinéfilos.

No nos detendremos más en la modalidad directa, que es la que se iría imponiendo a lo largo de los años sesenta y setenta con la eliminación de los códigos de censura en los países de occidente. La mayoría de las películas de las que hablaremos a partir de ahora, al tratar las modalidades de representación en cuanto a su intención, problematización, integración, y erotismo, son explícitas a la hora de presentar a personajes homo o bisexuales. Lo que si hacen con alguna frecuencia es recurrir a las formas de representación típicas de las modalidades oculta (disonancia, subtextos, representaciones metafóricas), sugerida (estereotipación, claras insinuaciones) e indirecta (malentendidos y situaciones equívocas)

3.2.3 - Modalidades en cuanto a la integración

El concepto que articula este haz de modalidades es la relevancia que adquieren en el relato los personajes masculinos homo o bisexuales. En la modalidad heterocentrada aparecen brevemente y su papel en la trama está subordinado a los protagonistas y personajes principales; con frecuencia estén retratados de forma estereotipada y/o negativizada. Por otra parte, si los hombres que disfrutaban de la sexualidad con personas de su mismo sexo ocupan un lugar lo suficientemente relevante como para poder ofrecer también sus propios puntos de vista y tienen un peso en la trama similar al resto, diremos que la modalidad que está empleándose es la integradora. Y si la cinta habla única o casi únicamente de las inquietudes y asuntos de personas homo o bisexuales, habitualmente insertas en ciertos ambientes o círculos que están aislados del resto del cuerpo social, podemos considerar que estamos ante un ejemplo de la modalidad homocentrada de representación.

En el proceso de decidir qué término asignaríamos a estas categorías estuvimos barajando la posibilidad de emplear modalidad disgregadora en vez de heterocentrada, porque al fin y al cabo el cine dirigido al público general ha servido con extraordinaria frecuencia como correa de transmisión de los prejuicios sociales, y han sido agente activo en el ejercicio de las presiones heterosexistas encaminadas a disgregar de la sexualidad socialmente admitida la experiencia homosexual y bisexual. ¿Cómo? Ridiculizándola, negativizándola, relegándola a un segundo plano, deslegitimándola... Básicamente lo que se pretende con ese conjunto de discursos problematizadores, a los que dedicaremos un amplio capítulo, es transmitir al espectador la idea de que en el endogrupo masculino sólo tienen cabida los hombres exclusivamente heterosexuales; los homo y bisexuales son una otredad, pertenecen a un grupo aparte, es decir son un exogrupo. Por eso también estuvimos albergando dudas en cuanto a la posibilidad de usar modalidad subcultural en lugar de homocentrada, ya que cuando un relato filmico expresa el punto de vista de los personajes masculinos que mantienen experiencias sexo-afectivas con otros hombres, es frecuente en nuestro contexto histórico que éstos queden ubicados en unos espacios aislados del resto del cuerpo social e insertos en unas subculturas, normalmente urbanas. Además, se da la circunstancia de que las películas que expresan de forma central la experiencia homosexual raramente ridiculizan, negativizan, deslegitiman o problematizan la experiencia heterosexual; solo lo hacen de forma excepcional cuando parodian las presiones que se ejercen para estigmatizar la conducta homosexual masculina, considerada como no legítima, lo cual refuerza la idea de que son un producto subcultural.

¿Por qué nos decantamos finalmente por manejar la distinción *heterocentrada* y *homocentrada*, y no la distinción *disgregadora* y *subcultural*?. En primer lugar porque cada vez hay más filmes que aún dejando en un segundo plano a los personajes masculinos homo o bisexuales, tienen una intención más normalizadora. Estos tal vez no sean el centro de atención ni adquieran gran importancia en el relato, pero tampoco se les estigmatiza; tendremos ocasión de comprobarlo cuando recordemos filmes que incluyen personajes secundarios homo o bisexuales con una función positiva en relación con el protagonista. Por otra parte, también han ido apareciendo con mayor frecuencia películas que se ocupan de reflejar las vivencias de una serie de personajes que son mayoritariamente gays o bisexuales, pero que no necesariamente están excluidos del cuerpo social ni se hallan insertos en una subcultura gay urbana.

A estas tres modalidades en cuanto a la integración, (heterocentrada, integradora y homocentrada) habría que añadir una cuarta, la *modalidad excluyente*, que es la que emplean todas aquellas películas que ni tan siquiera mencionan la posibilidad de que esa conducta sexual masculina exista. Esto ha sido y es muy frecuente, como síntoma evidente del heterosexismo predominante y la voluntad que ha existido de no mentar esa realidad humana, aún en las épocas y países en que no estuviera prohibido por la censura estatal. En realidad no hay nada que objetar al respecto, porque un guión puede ocuparse de una parte de la realidad e ignorar otras, pero hay casos en los que esta exclusión se hace especialmente llamativa. Una película de la transición como *La orgía*, de Francesc Bellmunt (1978) en la que un amplio grupo de jóvenes organizaba un encuentro de fin de semana para convivir, cantar, comer, beber, fumar porros y experimentar juntos con su sexualidad, reunía todas las condiciones para poder abordar el asunto que nos ocupa aunque fuera de forma tangencial. Sin embargo, la cinta no se atreve a transgredir el tabú. Las parejas que hacen el amor son siempre de chico con chica, excepto un trío en el que el protagonista disfruta con dos mujeres, y a los varones entre sí no se les ve ni tan siquiera bailando o intercambiando alguna caricia; eso es tanto como transmitir la idea de que la sexualidad entre hombres es una realidad inexistente, aunque como hemos explicado, lo cierto es que es un asunto que interesa a un elevado porcentaje de ellos en una u otra época de su vida. Otro ejemplo más reciente sería *El perfume, historia de un asesino* (*Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders*), de Tom Tykwer (2006). Al final de la historia el protagonista va a ser ejecutado. Para evitarlo empapa un pañuelo con el perfume afrodisíaco que ha conseguido fabricar a base de asesinar y obtener el aroma de distintas mujeres y se lo lanza a la multitud que espera para presenciar su ajusticiamiento. La masa allí congregada entra en un estado de lujuria desenfrenada. Entre toda esa gente abundan las parejas de hombre y mujer, pero no hay ni una sola pareja de dos hombres disfrutando de esa sensacional orgía multitudinaria en la que la cámara se recrea largo tiempo. Lo que sí se ve es a varias parejas de mujeres retozando juntas en primeros planos, ya que eso es muy comercial y el lesbianismo no ha sido considerado tradicionalmente algo tan problemático como la homosexualidad masculina.

A continuación centramos la atención en las películas en las que el objeto de nuestro estudio sí se representa de algún modo en el relato cinematográfico. En primer lugar trazamos la distinción entre las modalidades integradora y la heterocentrada, y luego nos detenemos en el cine que hemos considerado emplea la modalidad homocentrada.

3.2.3.1 - La modalidad heterocentrada

Cuando el cine dirigido al público general alude de refilón el asunto de la sexualidad entre hombres, lo más frecuente es que se contemple como algo ajeno al punto de vista central, es decir, como una otredad; los personajes homo o bisexuales suelen aparecer retratados de tal forma que no sea fácil para el espectador simpatizar o identificarse con ellos, ya que sirven como punto de referencia para señalar cuál es el camino que el héroe heterosexual, con el que el espectador se identifica, no debe seguir. También puede ocurrir que su función sea más positiva y por ejemplo ayuden al protagonista hetero al alcanzar sus objetivos; en estos casos puede existir la intención de presentar una visión normalizadora de esta faceta de la masculinidad, de jugar con las convenciones del género, o simplemente de ensalzar las virtudes del héroe heterosexual atribuyéndole la virtud de la tolerancia.



Imagen 118: La sexualidad entre hombres fue excluida de *La orgía* (1978)

Fuente: Video Beta. Madrid: Exit Video, 1983

Un rasgo común en este tipo de relatos es que recrean un imaginario según el cual la sexualidad entre varones es un asunto que queda reducido a unos pocos hombres normalmente reconocibles y claramente disgregados de ese universo heterosexista que, en el mejor de los casos, tolera su existencia. Dar un tratamiento claramente diferente a los sujetos en los que se deposita el deseo homosexual y relegarlos a un papel poco relevante son los procedimientos habituales para disgregar esta faceta de la masculinidad de la sexualidad normativa. Es pertinente recordar aquí a Kosofsky (1990, p. 9), quien llamaba la atención acerca de lo reciente y engañosa que es la distinción binaria heterosexual/homosexual, y las implicaciones que tiene para quienes la asumen como verdadera. Según esta concepción los "heterosexuales" serían la gran mayoría y los "homosexuales" unos pocos individuos de rango inferior; se entiende además que el heterosexual no siente deseos ni lleva a cabo prácticas homosexuales de ningún tipo, porque eso es lo que caracteriza de forma igualmente exclusiva a los "homosexuales"; esta concepción binaria es la que difunden generalmente las películas que emplea la modalidad heterocentrada. Por el contrario, los discursos cinematográficos que trasladan la idea de que cualquier varón puede disfrutar de prácticas homosexuales en distintas etapas de su biografía y que cuestionan la inalterabilidad de esta dualidad, suelen verse con más frecuencia en las modalidades homocentrada y especialmente en la integradora.

Repasamos a continuación algunos relatos cinematográficos que disgregan la experiencia homosexual del universo heterosexista que recrean, a través de la estereotipación, las alusiones burlonas o despectivas, la evocación puntual del deseo homosexual negado, así como con la aparición puntual de personajes con una caracterización más positiva. Dado que ya hemos visto buen número de ejemplos en el cine más antiguo, vamos a comprobar aquí, sin ser exhaustivos, que es un procedimiento que ha seguido empleándose con profusión en el cine desde los años 60 hasta el cine más reciente.

3.2.3.1.1 - La estereotipación y la negativización.

Anteriormente propusimos un esquema que nos permite ahondar en las tipologías de hombres que tienen sexualidad con otros hombres, atendiendo a un conjunto de criterios que intentan ir más allá de las tipologías más simplistas que con frecuencia se han propuesto en la medicina y la sociología. Cuando el relato cinematográfico incluye algún personaje redondo homo o bisexual con cierto peso en la trama nos encontramos ante una película integradora aún cuando éste exhiba algunos rasgos propios del estereotipo. Pero son abundantes los filmes heterocentros en los que con unas pocas pinceladas se puede presentar con mayor o menor simpatía a un personaje plano claramente reconocible, con poca relevancia en la historia y que se distingue sin ambigüedades del resto de los personajes masculinos, que presumiblemente son heterosexuales de forma exclusiva. También es frecuente la aparición en las películas dirigidas al público general de secundarios homo o bisexuales retratados con rasgos negativos en un sentido amplio. Tal vez su preferencia sexual no se problematice en exceso y no se nos muestren de forma demasiado estereotipada. Tal vez no sean considerados monstruos, malvados asesinos, locos o un peligro para la sociedad, ni se plantee como inevitable que su destino sea el suicidio o la muerte, pero el simple hecho de que se les caracterice con unos rasgos no demasiado atractivos inclina al espectador a desidentificarse de ellos. En otras ocasiones se alude brevemente al asunto sin que aparezca ningún personaje masculino que incurra en relaciones homosexuales, con lo cual se admite la existencia de esa realidad, pero queda claro que se trata de algo totalmente ajeno al universo del relato.

En nuestro cine son abundantes los ejemplos de este tipo. Las películas que enumeramos a continuación, todas ellas las hemos estudiado en la muestra de cine español, contienen una galería de personajes, más o menos estereotipados y negativizados en mayor o menor grado, que tienen en común el hecho de que marcan la otredad de la experiencia homosexual. La lista es relevante para comprender el lugar que ha ocupado la homosexualidad en nuestro imaginario: el delincuente de *091, policía al habla* (1960), el editor de *Una historia de amor* (1966), el camarero de *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), el decorador risible de *Celos, amor y Mercado Común* (1973), el absurdo modisto de *Sexy Cat* (1973), el chocante Rufino de *Onofre* (1974), el antipático gerente de *Cinco almohadas para una noche* (1974), el director de bailarinas de *La Coquito* (1977), el sirviente de burdel, mariquita y lenguaraz, de *Uno del millón de muertos* (1977), el gay transformista de *¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita?* (1979), el amigo desagradable y servicial del protagonista obeso en *Ángeles gordos (Fat Angels)*, de 1981, el macarra afeminado de *Barcelona Sur* (1981), el amigo gay del protagonista en *Adolescencia* (1982), el camarero sexualmente inofensivo de *Las alegres chicas de Colsada* (1984), el recluso que intenta violar al héroe quinquí en *Matar al Nani* (1988), la desagradable prostituta travestida de *Tierno verano de lujurias y azoteas* (1992), el magnate aficionado al travestismo de *Una chica entre un millón* (1994), el recluta y la travesti de *Historias de la puta mili* (1993), la travesti escayolada de *Se buscan Fulmontis* (1999), el gitano mariquita de *¡Ja me maaten...!* (2000), el político corrupto y pedófilo de *La caja 507* (2002), el camarero inoportuno de *Noviembre*, (2003), el

peluquero de *El oro de Moscú* (2003), el jovencito hindú de *Descongélate* (2003), el vecino que intenta seducir al protagonista de *Desde que amanece apetece* (2006) el empresario de espectáculos eróticos de *Los años desnudos. Clasificada S* (2003), el gay musculoso de *Sexykiller* (2008), la pareja de reclusos afeminados de *Celda 211* (2009).

Las películas que marcan la otredad de la experiencia homosexual incluyendo algún secundario estereotipado y/o negativizado en mayor o menor medida con objeto de que el espectador se desidentifique de ellos son muy abundantes en todas las cinematografías de occidente. Recordar unas pocas a vuelapluma: el hombre poco agraciado físicamente, delgado y con algo de pluma, que para que no quepa lugar a dudas lleva en brazos un perrito negro de lanas al que besa repetidamente en *Darling*, de John Schlesinger (1965); los dos hombres afeminados y el robot mariquita que les sirve de criado en la cinta futurista y de ciencia ficción *El dormilón (Sleeper)*, de Woody Allen (1973); el traicionero Philippe Bonoit, que se define a sí mismo como "homosexual consagrado y hetero por excepción" en *El trepa (Le Mouton Enragé)*, de Michel Deville (1974); los clientes homosexuales que acuden a una clínica dentista y que se dice pueden representar una fuente de contagio del sida en *Annah y sus hermanas (Annah and Her Sisters)*, de Woody Allen (1986); el latoso hijo del protagonista de *Un loco suelto en Hollywood (Down and Out in Beverly Hills)*, de Paul Mazursky (1986), en el que las aficiones travestistas se unen al descubrimiento de su homosexualidad; los vaqueros, uno de ellos travestido, que se acercan con lascivia durante el viaje del protagonista hacia los infiernos en *Dead Man*, de Jim Jarmusch (1995), y que acaban muertos a tiros; Lucky Leadbetter, con un rostro tan cuidadosamente maquillado que parece portar una máscara en *El misterio de la villa (Up to the Villa)*, de Philip Haas (2000); el latino hortera con acento cubano que chupa con lascivia una bola de Bowling de color rosa y para colmo es pedófilo en *The Big Lebowski*, de Joel Coen (1998); el estafador Creighton con su ridículo peluquín, su obesidad y lo abundante de su sudor en *El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There)*, del 2001 y también de Joel Coen; el chulito Reeve, borracho, sin clase y cuya única educación son las revistas de automóviles en *El juego de Ripley (Ripley's Game)*, de Liliana Cavani (2002); el director de arte en producciones cinematográficas al que llaman el "chiflado del Greenwich Village", muy pedante y que no cesa de plantear exigencias absurdas en *Un final Made in Hollywood (Hollywood Ending)*, de Woody Allen (2002); Arnaud, el joven frívolo, infantil y aficionado al travestismo que vive en casa de su hermana en *7 años de matrimonio (7 ans de mariage)*, de Didier Bourdon (2003); el jefe del campo de concentración alemán de Zeitz, portador del triángulo verde por asesino y que además es "bujarrón" en la húngara *Sin destino (Sorstalanság)*, de Lajos Koltai (2005).



Imagen 119: Jesús Quintana en *The Big Lebowski* (1998).

Fuentes : DVD. Madrid: Paramount Spain, 2006

3.2.3.1.2 - Expresión directa de la homofobia social

Los comentarios despectivos acerca de la homosexualidad o la aparición ocasional de algún personaje a los que los protagonistas atacan o ridiculizan por su homosexualidad es otra manifestación evidente del punto de vista heterosexista. En el cine español la expresión directa de la homofobia no fue demasiado frecuente durante el franquismo. El régimen era más tendente a eliminar de los guiones toda mención directa a la homosexualidad, probablemente porque se pensaba que reducir esa faceta de la masculinidad al silencio era la mejor forma de impedir que proliferara. Como mucho se permitían vagas alusiones al asunto siempre que en el trasfondo hubiera una intención moralizante o el personaje identificable como homosexual quedara convenientemente ridiculizado o negativizado con objeto de que el público masculino se desidentificara de él. La censura no ponía tampoco demasiados reparos a la representación ocasional de la homofobia social a través de insultos puntuales y ciertas escenas de violencia. Así en *Calle Mayor* (1956) Juan Antonio Bardem pudo permitirse poner en boca de Federico el insulto "marica" cuando lleno de indignación reprochaba a su grupo de amigos la maldad que estaban cometiendo con la solterona Isabel, haciéndola creer que había encontrado novio.

- Sois una partida de canallas, un grupito de cobardones, un montón de ratas a las que habría que aplastar (...) una banda de gamberros inmundos y de maricas.

Este tipo de menciones breves a la sexualidad entre hombres pueden transmitir mayor o menor desprecio,

pueden desembocar en la violencia o quedarse en la burla y el insulto, pero tienen algo en común: al espectador, puesto en los ojos del héroe, se le enseña que los homosexuales no son bienvenidos, no pertenecen a su endogrupo, y pueden por tanto ser objeto de burlas, insultos y/o agresiones.

En la muestra de cine español veremos algunos casos en que se expresa directamente la homofobia en mayor o menor grado, como *El grano de mostaza* (1962), *El apartamento de la tentación* (1971) o *No encontré rosas para mi madre* (1973), y ya con la democracia *Crónica sentimental en rojo* (1986), *El deseo de ser piel roja* (2002) o *Y tú quién eres?* (2007), entre otros. En ocasiones es difícil determinar si la intención de determinada cinta es criticar la homofobia o difundirla; *Taxi* (1996) en apariencia denuncia la violencia homófoba y xenófoba de un grupúsculo de ultraderechistas, pero la imagen que ofrece de los homosexuales no es demasiado favorable.

Considerar una película juvenil que tuvo gran éxito como *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*), de John Badham (1977), puede darnos una idea de lo potentes que pueden ser los mensajes homófobos en el cine dirigido al público general. El protagonista es un joven de origen italiano cuya máxima pasión es el baile y que se junta los fines de semana con sus amigos para tomar copas, bailar y tontear con las chicas. Da la impresión de que en los círculos en los que se mueven los homo y bisexuales no existen, y solo se alude a ese asunto un par de veces. La pandilla ha ido el domingo por la mañana a jugar al baloncesto, cuando se cruzan con dos chicos a los que identifican como gais, los rodean y comienzan a burlarse de ellos diciendo en tono despectivo, entre otras cosas:

- ¿Sabéis por qué no matan a los maricas los domingos?
- Porque si matas a un marica en domingo va directamente al cielo.

Y en otra ocasión una de las chicas comenta que ha visto a David Bowey vestido con un abrigo de astracán. Unos aseguran que es maricón, otros que es bisexual, y uno de ellos bromea diciendo que sí, que debe ser bisexual porque le gustan tanto los hombres como los niños, asociando así la homosexualidad con la pedofilia. Como vemos, en la mentalidad de este grupo de jóvenes la sexualidad entre personas del mismo sexo es algo totalmente ajeno a sus parámetros y la contemplan como una otredad. En su endogrupo no se admite a ese tipo de gente.



Imagen 120: La China es contagiosa en *Juan de los muertos* (2011)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2012

Una película más reciente en la que la homofobia del protagonista se muestra de modo directo es *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués (2011). Es una comedia negra de terror y zombies cuya acción se desarrolla en Cuba y que es crítica con el régimen castrista. La Habana se ha convertido en un lugar de pesadilla arrasada por una horda de zombies ávidos de carne humana. El protagonista aprovecha esa coyuntura para montar una pequeña empresa con el eslogan "Juan de los muertos, matamos a sus seres queridos" y forma una extraña cuadrilla para acabar con el creciente número de zombies que vagan por la ciudad. Inicialmente Juan acepta a regañadientes que se integren en el grupo un homosexual muy femenino, La China, y su amigo, El Primo. En cierto momento La China queda contaminada por un zombie y

está a punto de contagiar a su vez a Juan; se expresa así metafóricamente que el homosexual es un peligro, ya que puede transmitir al héroe heterosexual "su enfermedad" (metáfora del sida). A partir de ahí La China ya convertida en zombie se acerca en alguna ocasión a Juan y este la rechaza violentamente dándole golpes con la culata de su escopeta, con ensañamiento y una intensa expresión de odio. Por lo demás, a lo largo de la historia los insultos contra los maricones abundan y hay una escena significativa. Juan y un zombie pelean agresivamente durante un largo rato hasta que gracias a un golpe certero el protagonista consigue que el zombie caiga sentado encima de un hierro que sobresale del suelo en forma vertical, y se le clave en el culo, dejándolo inmovilizado. En ese momento Juan le escupe y le insulta con desprecio: "¡Sodomita!"; como vemos, la desvirtuación del término *sodomita*, asunto acerca del cual ya hemos reflexionado, sigue produciendo sus efectos.

3.2.3.1.3 - Chistes y elementos sorpresa

Otro procedimiento que emplea con frecuencia el cine comercial para disgregar la experiencia homosexual es evocarla brevemente a través de algún personaje que aparece de forma fugaz, un evento poco relevante, alguna leve alusión o algún chiste. Se marca así que el centro de la trama gira en torno a la

experiencia heterosexual, y se transmite la idea de que la sexualidad entre hombres es una realidad ajena al universo del relato. Las intenciones pueden ser distintas en cada caso: lo más habitual es que transmitan un mensaje poco favorable, pero en ocasiones se intenta dar una visión normalizadora de esa realidad, o simplemente el objetivo es incluir un breve gag cómico o un elemento sorpresa. Como veremos al analizar la muestra de cine español ya en los cincuenta encontramos algunos ejemplos de alusiones muy prudentes, como ocurre en *Todos somos necesarios* (1956) o *La vida en un bloc* (1956), e incluso una situación graciosa más osada como la de *Historias de la radio* (1955). A partir de los sesenta las chanzas y bromas referentes a la homosexualidad en las películas heterocentradas españolas aumentaron en frecuencia, entre otras muchas *El salario del crimen* (1964), *Toto de Arabia* (1965), *Operación Mata-Hari* (1968), *La tonta del bote* (1970), *Las estrellas están verdes* (1973), *La campana del infierno* (1973), *El pecador impecable* (1987), *El baile del pato* (1989), y más recientemente *Obra maestra* (2000), *Terca vida* (2000) o *Atasco en la Nacional* (2007).

Podríamos encontrar centenares de casos en el cine europeo y americano, así que nos limitamos a recordar unos pocos que sirvan de botón de muestra. *Brutos, sucios y malos* (*Brutti, sporchi e cattivi*), de Ettore Scola (1976), traza desde el realismo social una pintura amarga y desoladora de un barrio chabolista en el que, entre suciedad y ratas, una galería de personajes miserables malviven dedicados a la delincuencia, los trabajos mal pagados y la prostitución. En ese ambiente se desenvuelve Nando, que se gana la vida travistiéndose y ejerciendo la prostitución. Los encuentros sexuales de Nando con sus clientes se omiten totalmente, pero están ahí, como una realidad lejana; lo que sí se hace explícito es que Nando no es homosexual, o al menos no lo es de forma exclusiva, ya que vemos cómo mantiene un encuentro sexual con su cuñada mientras esta se está lavando el pelo; ella se resiste un poco, pero parece gustarle. Es este el único personaje en el que se alude lejanamente y de forma estereotipada la homo o bisexualidad; si está incluido en el relato es para que la chocante imagen de un hombre travestido penetrando por detrás a una mujer nos cause estupor.



Imagen 121: Nando se prostituye travestido en *Brutos, sucios y malos* (1976)

Fuente: DVD. Madrid: Karma Films, 2012

El irreverente musical jipi *Hair*, de Milos Forman (1979), menciona de forma muy tangencial el tema que nos ocupa. Cuenta las vivencias en Nueva York a finales de los años sesenta de un joven proveniente de la América profunda que se ha alistado en el ejército y pronto tendrá que luchar en la Guerra del Vietnam. Allí se encuentra con una pandilla de jóvenes, heteros todos ellos, que forman una especie de comuna de ideas libertarias y que le ayudarán a contemplar la vida desde otra perspectiva. A la sexualidad entre hombres se alude vagamente cuando la policía pregunta a unos de los chicos si es homosexual al verle con esos pelos largos y esos collares; él responde que no, que no echaría a patadas de su cama a Mike Hagger -el cantante de los Rolling Stones, que era públicamente bisexual-, pero que no es homosexual, con lo cual da a entender que eso es algo que acepta. Por lo demás, se recurre también a una situación chistosa en la que aparece el único personaje de la película cuya homosexualidad podemos imaginar, aunque no de forma concluyente, y cuya función queda reducida a hacernos reír con sus actitudes ridículas: el tribunal médico le pide a uno de los jóvenes reclutas que se quite la ropa para inspeccionar su cuerpo, y éste se quita todo menos los calcetines; después de mucho insistir el chico obedece, y los soldados estallan en carcajadas al ver que lleva las uñas de ambos pies pintadas de rojo.

Las menciones a la homosexualidad pueden ser simplemente bromas poco hirientes que se gastan los hombres para marcar cuáles son los límites en los que queda enmarcada su sexualidad. Por ejemplo la simpática comedia policiaca *Procedimiento ilegal* (*Stakeout*), de John Badham (1987) está protagonizada por una pareja de policías, Chris y Bill. La heterosexualidad de ambos, al igual que la del resto de los personajes es inequívoca. Ocurre que en cierto momento Chris conoce a una chica que le gusta mucho y cuyo amor, como era previsible, obtiene al final de la película. Chris se lo comenta enseguida a su colega empleando la siguiente broma:

- Me he enamorado, Bill. Te dejo. Es algo que le ocurre a uno de cada seis hombres. Tengo que asumir mi heterosexualidad, pero no te preocupes. No te faltará de nada.
[I'm in love, Bill. I'm leaving you. It happens to one out of every six men. I have to face up to my heterosexuality. But don't worry. You'll be well provided for.]

Poniéndose teatralmente en la piel de un hombre que deja a su mujer porque tiene que asumir su homosexualidad, pero al revés, hace una alusión inocente y poco problematizadora al asunto. El mensaje que se transmite es algo así como que él es hetero, pero tampoco supondría un gran drama no serlo.

Podemos considerar por último un ejemplo más reciente en el que se incluye como personaje secundario a una transexual estereotipada cuya única función es sorprender al espectador presumiblemente hetero. La película de carretera de cuño independiente *Passenger Side*, de Matt Bissonnette (2009), cuenta las peripecias de dos hermanos en Los Ángeles cuando Tobey, que acaba de salir de un centro de desintoxicación, pide a su hermano Michael que le lleve en coche a distintos lugares donde tiene que resolver algunos asuntos. En una de las paradas Michael se ha quedado solo en el coche. Sin previo aviso abre la puerta y se sienta a su lado lo que parece una mujer despampanante que se dirige a él en un tono seductor, le muestra sus pechos y luego para su sorpresa se saca el pene y empieza a masturbarse en su presencia. Para colmo, al despedirse le pide cuarenta dólares por esos servicios no requeridos; Michael se toma el asunto con sentido del humor y se los paga.

3.2.3.1.4 - Evocaciones del deseo negado

Otra forma de inculcar la idea de que el deseo homosexual es inaceptable es poner a los espectadores masculinos en los ojos de un personaje inequívocamente hetero que se ve expuesto puntualmente a la posibilidad real o imaginaria de ser seducido y mantener una relación con otra persona de su propio sexo: el hetero es tentado o asediado por otra figura masculina, lo cual despierta tanto en él como en los espectadores, ciertas sensaciones desagradables que le inclinan a rechazar tal posibilidad. La reacción puede oscilar entre una suave negativa hasta una reacción violenta. Ya hemos mencionado en páginas anteriores que como resultado de la tensión que experimentan algunos hombres al tener que negar sus impulsos homosexuales para ajustarse a las expectativas sociales pueden experimentar un pánico homosexual: sentimientos de miedo, agresividad o la necesidad de huir de esa situación percibida como peligrosa. Algunos ejemplos que ya hemos mencionado son el dependiente afeminado que se insinúa a un vaquero en *Wanderer of the West* (1927), o el actor maduro que intenta seducir a un joven escritor en *Los inútiles (I vitelloni)* (1953). En cuanto a nuestra cinematografía algunas de las películas incluidas en la muestra que van en esta línea son: *Boda accidentada* (1943), *El emigrado* (1946), *Cerrado por asesinato* (1961), *07 con el 2 delante* (1966), *Operación Cabaretera* (1967), *Se armó el belén* (1969), *De picos pardos a la ciudad* (1969), *¡No firmes más letras, cielo!* (1972), *Odio mi cuerpo* (1974), *Marbella, un golpe de cinco estrellas* (1985), *Amanece que no es poco* (1988), *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *El robo de la joya* (1991) o *Sinfín* (2005).

Un ejemplo curioso lo encontramos en *Pequeño gran hombre (Little Big Man)* de Arthur Penn (1970), que narra las aventuras de Jack en Estados Unidos cuando por distintas circunstancias se ve obligado a convivir alternativamente con los blancos y con los indios cheyennes, con quienes pasa gran parte de su infancia y de su juventud. En el filme solo aparece un personaje masculino en el que se haga explícita su preferencia sexual por los hombres, uniendo la orientación de su deseo con el hecho de que sea afeminado. Se trata de Pequeño Caballo; desde niño los cheyennes le dejaban estar con las mujeres y dedicarse a las tareas femeninas por respeto a su forma de ser, y al crecer se convirtió en un "Heemanah" (un bardaje), palabra intraducible para los occidentales, con la que los cheyennes designaban a ese tipo de hombre más femenino y carente de temperamento para convertirse en un guerrero, por el que mostraban gran aprecio y al que les gustaba ver bailar. Cierta momento en que Jack había discutido con su mujer india, Pequeño Caballo le invita a su tienda para que descansa sobre blandas pieles y le dice que puede cocinar para él. Jack si limita a responder con el silencio a esa proposición que podría o no tener una intención sexual, ni rechazándola ni aceptándola. Pequeño Caballo se despide de Jack, por el que siempre había mostrado gran aprecio, sin tomárselo a mal. Como vemos, el mensaje que lanza la película es positivo en cuanto a la aceptación y aprecio que tienen los cheyennes por el peculiar temperamento de Pequeño Caballo, lo cual contrasta con la homofobia predominante entre los occidentales. Sin embargo, el relato esta faceta de la masculinidad en un único personaje un tanto estereotipado, del cual casi nada conocemos de su vida íntima más allá de que aprecia mucho al protagonista y le gustaría mantener un trato íntimo con él que este rechaza a pesar de su respeto hacia él como persona. ¿Es que no hay prácticas sexuales entre los bravos guerreros indios ni entre los soldados blancos?

Otra cinta estadounidense que incluye una aproximación sexual no deseada es *Carretera asfaltada en dos direcciones (Two-Lane Blacktop)*, de Monte Hellman (1970), en el que un autoestopista intenta meter mano a un hombre que lo recoge y se pone tan pesado que acaba echándolo. Algo parecido le pasa al



Imagen 122: Jack y el heemanah (bardaje), cheyenne en *Pequeño gran hombre* (1970)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2004

protagonista de *Hola, mamá (Hi mom!)*, de Brian de Palma (1970) a quien un hombre comienza a acariciarle la pierna en un cine; el otro sonríe y rechaza sin violencia el acercamiento. Cuando en los créditos se enumera el reparto de actores, a ese hombre se le nombra como “el perverso”. Más claro es el rechazo que manifiestan a un contacto homosexual los personajes masculinos de *La patrulla de los inmorales (The Choirboys)*, de Robert Aldrich (1977), en la que se evoca varias veces esa posibilidad para inmediatamente considerarla una amenaza no deseada. Para gastarle una broma, unos policías le quitan los pantalones a uno de sus compañeros y lo dejan atado con unas esposas a un árbol y con el culo al aire. Aparece entonces un mariquita exageradamente amanerado paseando a un espantoso caniche con el pelo teñido de un rosa chillón. Asombrado por lo que ve y creyendo que es una de sus fantasías convertida en realidad se acerca insinuante. El otro le llama “maricón hijo de puta” entre otras cosas y le impide que le toque defendiéndose como puede con las piernas. Invadido por el horror grita pidiendo ayuda a sus compañeros y cuando estos llegan el mariquita se va corriendo con su caniche rosa. Por cierto, una película española de este mismo año, y que hemos incluido en la muestra, *El chiste*, de Eduardo Manzanos Brochero (1976), recrea una situación muy parecida. Un ejemplo más reciente de este tipo lo tenemos en *Jacuzzi al pasado (Hot Tub Time Machine)*, de Steve Pink (2010), en la que varios cincuentones se reúnen para pasar un fin de semana juntos. Se trata del típico relato en el que se ensalza la camaradería dejando claro que en esa intimidad que comparte el grupo de amigos excluye de forma tajante la sexualidad entre ellos. Hay una escena en que se plantea la posibilidad de que dos de los amigos mantengan un encuentro sexual como algo inconcebible y repugnante, como un evento que trastocaría radicalmente sus vidas, aunque lo hace en un tono deliberadamente burlón. Tras perder una apuesta uno de ellos tiene que mamársela a otro, de raza negra y cuyo miembro es, se insinúa, descomunal. Todos corean a su alrededor “¡chupa, chupa...!” mientras uno aproxima la boca al pene del otro, y el asco que les invade es tal que el negro cae desmayado de la impresión. Cuando despierta ve que su amigo tiene la cara llena de lo que cree es su semen, y el invade el temor pensando cómo se le va a explicar lo ocurrido a su mujer, como si ese suceso fuera a cambiar radicalmente su existencia; se recrea como vemos el concepto monosexista según el cual un solo contacto es capaz de transformar al hetero en homosexual. Pero todo era una broma de su amigo, que se había llenado la cara de jabón, y eso le hace respirar aliviado.

3.2.3.1.5 - Secundarios positivos en función del héroe

Con la explosión de discursos en relación a la homosexualidad a partir de los años setenta, ha sido cada vez más frecuente incluir, aunque sea brevemente, algún personaje secundario que sin cumplir una función demasiado relevante en la trama tiene buenas relaciones con los protagonistas hetero. Son filmes que suelen tener una intención normalizadora, intentan adoptar una posición políticamente correcta y evitan mostrarse claramente homófobas, estigmatizar a los homosexuales o burlarse demasiado de ellos. Estos pueden aparecer brevemente, como amigos, familiares o colaboradores cercanos, de forma más o menos estereotipada. El hecho de que sean admitidos por los protagonistas hetero, que los incluyen dentro de su endogrupo, puede ser una de las cualidades que ensalza a éstos, ya que revelan cierta tolerancia y carencia de prejuicios.

Este tipo de películas son las más cercanas a la modalidad integradora, pero aún las consideramos heterocentradas porque estos aliados del héroe quedan relegados con claridad a un segundo plano y su papel en la trama está subordinado a los intereses de los protagonistas heterosexuales. Algunos personajes de este tipo que aparecen en las producciones o coproducciones españolas de la muestra y que entrarían en esta categoría son: el jefe de Rocío en *La chica del trébol* (1964); Álvaro, que escucha y anima a Andrea en *Gary Cooper que estás en los cielos* (1981); Manolo, que introduce en los ambientes gay a la doctora de *La vida alegre* (1987); Karim, el argelino bisexual con el que la protagonista lleva a cabo espectáculos eróticos en *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993); Benjamin, el hermano de Martin en *Alice y Martin* (1998); Andy, el amigo amable y generoso de Meme en *El faro del sur* (1998); Alfonso de *El bola* (2000); David, el ginecólogo de *El cielo abierto* (2001), Andrés de *La mirada violeta* (2004) Carlitos, el bailarín amigo de la Faraona en *Lola, la película* (2007) o Rafa de *Los años desnudos. Clasificada S* (2008)

Algunos de los personajes de estas características que encontramos en otras cinematografías son: Tommy, el anticuario afeminado que está perfectamente integrado en la banda de simpáticos malhechores de

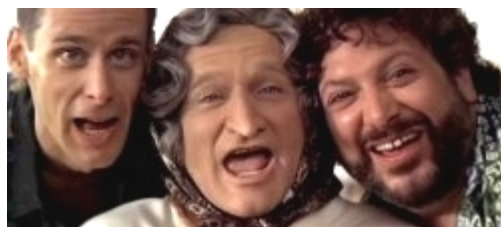


Imagen 123: Daniel pide ayuda a su hermano gay y a la pareja de éste para que le transformen en la Señora Doubtfire (1993)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2001

Supergolpe en Manhattan (*The Anderson Tapes*), de Sidney Lumet (1971); Hugh, el letrista y colaborador del protagonista de *La mujer perfecta* ("10"), de Blake Edwards (1979); el soldado alemán que encubre al adolescente judío en *Europa, Europa*, de Agnieszka Holland (1990); el hermano de Daniel, que con la ayuda de su novio le ayuda a caracterizarse como una niñera madura en *Señora Doubtfire, papá de por vida* (*Mrs. Doubtfire*), de Chris Columbus (1993); el simpático Vaughan y su novio, no muy bien vistos por la comunidad baptista de la pequeña población rural en la que residen, son algunos de los que tratan de integrar al protagonista retardado cuando éste sale libre del hospital psiquiátrico en *El otro lado de la vida* (*Sling Blade*), de Billy Bob Thornton (1996); el amigo y confidente de Julianne en la comedia romántica *La boda de mi mejor amigo* (*My Best Friends Wedding*), de P.J. Hogan (1997), cuya trama central gira en torno a las bodas y amores convencionales.

3.2.3.2 - La modalidad integradora.

La aparición de la temática que nos ocupa como una otredad es lo que ha predominado en el cine comercial, que ha sido y sigue siendo mayoritariamente excluyente o heterocentrado a pesar de los esfuerzos de normalización que están realizando distintos movimientos sociales. Tradicionalmente ha sido raro en nuestras cinematografías que integrar en el relato personajes homo o bisexuales sin excesivas estridencias y con un peso específico en la trama, aunque encontramos ejemplos de ello desde los inicios del cine. Las películas que sugerían con cierta claridad la existencia de una relación íntima entre sus personajes principales como *Michael* (1924), el *El hampa dorada* (*Little Caesar*), de 1931, *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*), de 1938, o *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*), de 1953, entrarían en esta categoría, aunque no sean totalmente explícitas. También podemos considerar como integradoras las cintas que ofrecían la posibilidad de hacer una lectura homosexual mediante la representación metafórica del encuentro sexual entre hombres, como las diferentes versiones de *Drácula*, *La alegre divorciada* (*The gay divorcee*), de 1934, o *Rio Rojo* (*Red river*) de 1948, al igual que las que creaban los malentendidos típicos de la modalidad indirecta en torno a unos personajes que se mostraban públicamente como heterosexuales, pero cuya relación íntima se quería insinuar con suficiente claridad, como ocurre con *Piso de soltero* (1964) o *Los subdesarrollados* de 1968. También aquellas en las que se podía imaginar, aunque de forma no concluyente, la homosexualidad de alguno de los personajes con cierta relevancia en la trama, como *El guardián del paraíso*, de Antonio Ruiz Castillo (1955). En todos estos casos si nos limitamos a una lectura literal del relato tendríamos que considerar que se trata de películas heterocentradas, pero si atendemos a la lectura subyacente que de forma intencional se nos anima a hacer, no podemos menos que considerarlas integradoras.

La explosión de relatos en los que se incluían personajes homo o bisexuales en la trama dándoles un papel relevante se produjo a partir de los años sesenta y ha ido en aumento durante las últimas décadas. La intención puede variar; gran parte de las cintas que estudiaremos en los apartados dedicados a las modalidades reivindicativa, normalizadora, carnavalesca y problematizadora son integradoras. Pasamos a continuación a analizar las líneas narrativas más típicas de esta modalidad.

3.2.3.2.1 - Dos protagonistas masculinos

Dentro de la modalidad integradora son frecuentes las cintas que presentan a dos protagonistas, habitualmente de distinta orientación sexual, lo cual da la oportunidad de ofrecer al espectador el contraste entre sensibilidades, aspiraciones y puntos de vista diferentes. Lo que tienen en común estos relatos es que las confrontaciones y los momentos de tensión tiene como consecuencia un enriquecimiento mutuo y con frecuencia el nacimiento de una estrecha amistad o un intenso vínculo afectivo. La caracterización de los dos personajes, la forma en la que se desarrolle la interacción entre ellos, las consecuencias que tenga y el desenlace pueden ser muy variados. Algunas películas que van en esta línea y que analizamos detalladamente en la muestra de cine español son *La semana del asesino* (1973), *Pepe, no me des tormento* (1981), *La rubia del bar* (1986), *Fresa y chocolate* (1994), *Una pareja perfecta* (1998) o *Krámpack* (2000).

A continuación hacemos un recorrido cronológico por algunas de las películas europeas y norteamericanas más significativas en esta línea sin profundizar en el argumento.

El valor de la creación francesa *La mejor manera de andar* (*La Meilleure Façon de Marcher*), de Claude Miller (1976) reside en la habilidad con la que explora la psicología masculina y las tensiones que produce el hecho de que los varones correctamente socializados se vean obligados a trascender sus impulsos homosexuales; presenta para ello a dos jóvenes, Marc y Philippe, que aún considerándose heterosexuales se sienten atraídos mutuamente, y aturdidos por sus sentimientos llegan a enfrentamientos un tanto violentos, aunque al final se reconcilian. La comedia *Estos Zorros locos, locos, locos* (*Zorro: The Gay Blade*), de Peter Medak (1981) recrea en tono de humor la figura legendaria del Zorro encarnada en dos hermanos gemelos

uno hetero y otro gay, que se intercambian para llevar a cabo sus hazañas. El zorro hetero es el que obtiene el amor, en tanto su gemelo, el zorro afeminado, que ha servido como contrapunto cómico al héroe, continúa solo; aún cuando haya cumplido con un papel positivo ha actuado en función de su hermano, pero no parece tener vida propia más allá de su caracterización estereotipada ni derecho a obtener a su vez el amor. En la policiaca *Algo más que colegas* (*Partners*), de James Burrows (1982) un oficial hetero llamado Benson tiene que colaborar a regadientes con Kerwin, que es un homosexual oculto, porque les encargan la misión de hacerse pasar por pareja para infiltrarse en el ambiente y esclarecer el asesinato de un homosexual; cuando consiguen limar las asperezas llegan a apreciarse y la amistad que comparten les beneficia a ambos, porque Benson consigue trascender sus prejuicios y Kerwin hacerse más valiente y confiado. La producción británica *La sombra del actor* (*The Dresser*), de Peter Yates (1983), tiene como protagonistas a Sir, un famoso actor teatral cuya preferencia sexual parece ir dirigida hacia las mujeres, y su asistente personal, que lleva a su servicio más de dieciséis años trabajando como asistente personal. La divertida comedia alemana *El hombre deseado* (*Der bewegte Mann*), de Sönke Wortmann (1994), inspirada en algunos de los cómics de Raft König, plantea en clave de humor el encuentro entre lo gay y lo hetero, concebidos como ámbitos radicalmente diferentes, a través de dos protagonistas masculinos con distintas preferencias sexuales entre los cuales acaba surgiendo una gran amistad a pesar de que sus aspiraciones y estilos de vida son totalmente diferentes. En *Roommates*, de Alan Metzger (1994), el punto de confluencia entre los dos personajes principales es el hecho de que padezcan el sida, se vean obligados a compartir apartamento, experimenten el miedo a la muerte y tengan que sufrir la incompreensión social independiente de cuales sean sus preferencias sexuales. *Belle al bar* (*Julio-Julia*), del italiano Alessandro Benvenuti (1995) narra la historia de amor entre un restaurador casado llamado Leo y su primo Julio, que siempre había estado enamorado de él y que después de muchos años reaparece en su vida convertido en Julia. Leo al principio no se da cuenta de que esa mujer tan simpática que acaba de conocer y hacia la que se siente tan atraído es en realidad su primo; cuando lo descubre sufre una fuerte impresión, pero con el paso del tiempo logra vencer sus temores e inicia una relación apasionada con ella. En el caso de *Nadie es perfecto* (*Flawless*), de Joel Schumacher (1999), la amistad entre dos vecinos de Nueva York reúne dos mundos representados de forma radicalmente opuesta. La heterosexualidad está encarnada en Walt, un policía amigable y aficionado al deporte que se relaciona con gentes de todas las etnias, pero que aborrece a su vecina Rusty y a sus amigas, todas ellas muy locazas. *Speedway Junky*, de Nickolas Perry (1999) tiene también como protagonistas a un hetero y un gay, dos jóvenes que se desenvuelven en los ámbitos marginales de Las Vegas, se apoyan mutuamente y consolidan una amistad a pesar sus diferencias. En la producción sueco-israelí, *Caminar sobre las aguas* (*Walk on Water*), de Eytan Fox (2004) son Eyal, un miembro del servicio de inteligencia israelí cuyo trabajo es eliminar a los enemigos políticos de su país, y Axel un joven pacifista alemán quienes se enriquecen intercambiando sus puntos de vista.

Antes de pasar a considerar las relaciones triangulares, podemos poner un último ejemplo de cómo presentar a dos protagonistas con diferente orientación sexual puede ser una buena estrategia para ahondar en la masculinidad y sus paradojas: la producción chilena *Muñeca*, de Sebastián Arrau (2008). Manuel y Pedro, dos jóvenes en la treintena que son amigos desde la infancia, se disponen a pasar el día en el lujoso chalet que Pedro heredara de su madre. Al principio vemos una escena retrospectiva en la que Pedro siendo niño se ha escondido en la bañera abrazado a su muñeca, enfurruñado porque su madre se la había escondido; se insinúa que ese es un indicio de la futura orientación sexual de Pedro. Por su parte, Manuel es aparentemente muy aficionado a las mujeres, aunque a la hora de la verdad sus relaciones con ellas no son demasiado satisfactorias. Ese día Manuel le tiene reservada una sorpresa a su amigo: ha concertado para él una cita con Gabriela, una mujer de cuarenta años a la que ha conocido por internet y que está buscando un hombre para tener un hijo mientras todavía sea fértil. La justificación que busca para ello es que así su amigo no estará tan encima de él, y se le quitará la idea de que hubo una historia de amor entre ellos dos que según él nunca hubo. Inicialmente Pedro se siente molesto, pero a medida que transcurre la velada el ambiente se va relajando y lo pasan bien. Hay un momento en que los dos amigos bailan juntos un conocido bolero:

No hace falta que te diga
que me muero por tener algo contigo



Imagen 124: Marc y Philippe aturdidos por sus sentimientos en *La mejor manera de andar* (1976)
Fuente: DVD. París: MK2, 2008

es que no te has dado cuenta de lo mucho
que me cuesta ser tu amigo

La letra tiene cierta relación con esa amistad que mantienen los protagonistas, en la que se ven obligados a sublimar el deseo que sienten el uno por el otro porque Manuel, adivinamos, prefiere negar sus sentimientos con objeto de ajustarse a las prescripciones sociales.

Cuando Pedro y Gabriela se quedan a solas, después de conversar tranquilamente y dado que los dos simpatizan, Pedro accede a tener sexo con ella; pero antes le revela que es homosexual, porque aunque él opina que eso no es algo que se herede, quiere que ella lo sepa antes de decidirse a tener un hijo de él. Gabriela simplemente comenta que tampoco ella piensa que la homosexualidad sea hereditaria, pero que si lo fuera tampoco le importaría tener un hijo gay. El encuentro sexual tiene lugar entonces, y es satisfactorio, aunque no vaya a cambiar las preferencias sexuales de él. Cuando todo acaba y ella se ha despedido agradecida, Pedro no responde las preguntas insistentes de Manuel, que quiere saber lo que ha pasado, y se encierra en su cuarto. Manuel se queda tras la puerta, dudando si insistir o no, e imaginamos que tal vez le hubiera gustado estar en el lugar de Gabriela; Pedro, igualmente, decide mantener la puerta cerrada aunque probablemente esté deseando abrirla para tener a su amigo a su lado.



Imagen 125: Manuel y Pedro bailan un bolero en *Muñeca* (2008)

Fuente: DVD. Chile: Bazuca Films, 2008

3.2.3.2.2 - Triángulos y tríos

Presentar a tres personajes principales, dos hombres y una mujer, que mantienen una relación sexo-afectiva ha dado lugar a buen número de relatos cinematográficos en las últimas décadas; es una forma muy efectiva para conseguir que interactúen en el relato individuos con distintas preferencias sexuales. Es una línea narrativa que cuenta con algunos antecedentes, como *Michael* (1924), el *El hampa dorada* (*Little Caesar*), de 1931 y *¡Harka!* (1941); ofrece cierto interés, ya que pone en cuestión la rigidez en la orientación del deseo masculino; en este contexto abundan los bisexuales, y también los personajes que evolucionan en su sexualidad desde la heterosexualidad o la homosexualidad exclusiva (puntuaciones 0 o 6 en la Escala Kinsey respectivamente) hacia la bisexualidad, es decir, hacia alguno de los puntos intermedios de la escala (2,3 o 4).

Pero conviene distinguir entre triángulo y trío. En los triángulos uno de los tres vértices es el amado, el deseado; las relaciones que mantiene con los otros dos son independientes y ello es con frecuencia causa de disputas de celos o rupturas, como ocurre en *Segunda piel* (1999). En el trío, sin embargo, cada uno de los participantes tiene sexo y/o establece vínculos afectivos de carácter sexual con los otros dos. Es habitual que el personaje femenino sea el objeto de deseo de los dos personajes masculinos, que no hubieran mantenido un encuentro sexual en ausencia de ella, como ocurre con Urko y Paco cuando se acuestan con Betty en *El pico* (1983). También puede ocurrir que un homo o bisexual mantenga relaciones con una pareja heterosexual, como en *Las edades de Lulú* (1990) o que seduzca a cada uno de sus miembros por separado, como en *Limpieza en seco* (1997). Existe la posibilidad de que lo que comenzó siendo un triángulo evolucione hacia un trío en el que aparte de las relaciones sexuales en sí, los tres personajes desarrollan sentimientos de cariño o apego mutuo, como en *El diputado* (1978) o en *Dieta mediterránea* (2009). En nuestro cine solo hemos encontrado un ejemplo en que el trío tenga lugar entre tres varones: *Los energéticos* (1979). Pero lo hace de forma indirecta, no al estilo de *King Size*, de Patrick Maurin (2007) o *El tercero*, de Rodrigo Guerrero (2014), cintas homocentradas en las que nos detendremos luego.

A continuación recordamos algunas de otras cinematografías en las que los personajes principales mantienen relaciones triangulares o llevan a cabo tríos para así poder hacernos una idea de la potencialidad que contiene esta línea narrativa. En primer lugar están aquellas historias en las que lo que mueve a los personajes para establecer estas relaciones es la obtención del placer, la búsqueda del amor o la satisfacción afectiva. Algunos ejemplos serían: el triángulo que forman el joven e inmoral adonis bisexual y los dos hermanos maduros de distinto sexo con los que el joven se casa simbólicamente en *Entertaining Mr. Sloane*, de Douglas Hickox (1970); el existente entre Bob un joven científico guapo, inteligente y cariñoso que mantiene una doble relación con su amante femenina, una oficinista, y su amante masculino Daniel, un doctor ya maduro en *Domingo, maldito domingo* (*Sunday Bloody Sunday*), de John Schlesinger (1971); el del

musical *Cabaret*, de Bob Fosse (1972) entre el profesor de inglés Brian, la cabaretera Sally y el aristócrata Maximilian en el contexto de la Alemania fascista; el que surge cuando en *Traje de etiqueta* (Tenue de soirée), del francés Bertrand Blier (1986) un hombretón bisexual de fuerte carácter se acerca a una pareja convencional, primero para seducirla a ella, y luego para robarle el corazón a él y enseñarle lo que es el placer anal; los dos triángulos que confluyen en uno de los personajes de la cinta experimental *Flirt*, de Hal Hartley (1995) en su interesante juego narrativo; la convivencia poco usual que establecen tres estudiantes universitarios que comparten apartamento en *Tres formas de amar* (*Threesome*), de Andrew Fleming (1994); el original cuadrángulo de la comedia francesa *Barnie et ses petites contrariétés*, de Bruno Chiche (2001) en la que el protagonista casado es un caradura que no se contenta con una amante femenina, sino que necesita también un amante masculino, no siente además ninguna culpa y es inmensamente feliz porque el arreglo le permite disfrutar de una vida sexual sumamente agitada; el triángulo que se forma durante el 1968 parisino en *Soñadores* (*The Dreamers*), de Bernardo Bertolucci (2003) entre un estudiante de cine norteamericano y dos hermanos siameses, Isabelle y Theo, que mantienen una relación incestuosa entre ellos; el trío afectivo que mantienen en *Wild Side*, de Sébastien Lifshitz (2004) Sylvie, un prostituto transexual no operado que tiene relaciones activas con algunos clientes, Djamel, un norteafricano que vende sus favores a hombres y mujeres en los lavabos de una estación de autobuses, y Mikhail, un inmigrante ruso desertor de la guerra de Chechenia; el kilombo sentimental que se organiza cuando Bruno seduce a Pablo, el nuevo novio de su ex Laura, para desestabilizar la relación y recuperarla a ella, con el resultado de que Bruno acaba sintiéndose atraído de veras por su rival y ambos acaban enamorados en *Plan B*, de Marco Berger (2009).

En los ejemplos que hemos repasado hasta aquí las motivaciones de los personajes para mantener estas relaciones sexo afectivas cruzadas son el placer, el deseo de socializar o de amar, sin que haya en principio una intención de procrear. Pero hay otra tendencia narrativa relativamente moderna en la que se intenta conciliar el estilo de vida a que puede dar lugar una relación sexo afectiva estable entre dos hombres con la posibilidad de establecer una unidad familiar reproductiva; esto puede ocurrir o bien como consecuencia de las presiones sociales, o bien porque uno de los dos integrantes de la pareja es bisexual y siente la necesidad de satisfacer su inclinación tanto hacia las mujeres como hacia los hombres. Lo interesante de este tipo de relatos es que cuestionan el modelo de pareja predominante en nuestro imaginario, según el cual es inconcebible que el cabeza de familia no sea heterosexual de forma exclusiva. Un clásico en esta línea es la película mexicana *Doña Herlinda y su hijo*, de Jaime Humberto Hermosillo (1985), de la que hablamos en otros lugares de nuestro estudio. Otro, la coproducción entre Taiwan y Estados Unidos *El banquete de boda* (*Xi yan*), de Ang Lee (1993) en la que una pareja gay formada por Simon, un chico de raza blanca caucásica y Wai Tung, de origen chino, deciden ocuparse del bebe de una amiga después de que Wai Tung la dejara embarazada como resultado de un matrimonio de conveniencia. Muy original es el enredo que plantea la alemana *El trío* (*Das trio*), de Hermine Huntgeburth (1998) en la que un padre mantiene una relación con su nuero y se encarga de la crianza de su nieta. Otros dos ejemplos más recientes en los que el personaje bisexual se las arregla para poder satisfacer su necesidad de amar a ambos sexos sin tener que renunciar a ninguno de los objetos de su deseo son: la comedia danesa *En Kort En Lang*, de Hella Joof (2001) en la que un joven bisexual que lleva varios años disfrutando de una convivencia feliz con su novio se enamora de una mujer, tiene un hijo y gracias a su audacia logra salir airoso y formar una nueva familia en la que cada uno de sus miembros obtiene lo que necesita; la sátira política italiana *Diverso da chi?*, de Umberto Riccioni Carteni (2009) en la que un activista gay que llevaba unido a su compañero más de catorce años y tenía clara su orientación sexual porque desde la adolescencia no había tenido relaciones íntimas con chicas, comienza a sentirse atraído hacia una compañera de partido, la deja embarazada y consigue resolver el conflicto con un compromiso en el que él



Imagen 126: Detalle de la carátula del dvd de *Domingo, maldito domingo* (1971)

Fuente: DVD. UK: Mystorm, 2000



Imagen 127: La singular familia de *El trío* (1998)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2005

podrá amarles a ambos y los tres se encargarán de la crianza del futuro bebé.

3.2.3.2.3 - Grupos mixtos

Se puede también juntar a tres o más personajes principales con distintas preferencias sexuales y cierta relevancia en la trama que forman una pandilla o un grupo de amigos, vecinos, compañeros de estudios o de trabajo; el contraste de sus puntos de vista puede dar lugar a jugosos diálogos y situaciones. Puede ocurrir que se nos cuente las vivencias que comparten durante el tiempo que están juntos e interactúan, o que se desarrollen de modo paralelo las historias de cada uno para luego hacer que sus vidas confluyan en ciertos puntos del relato, en cuyo caso estamos ante una película coral. En todos estos casos podemos considerar que se está empleando la modalidad integradora; eso es independiente de la intención ideológica subyacente, de que los personajes en cuestión aparezcan retratados de forma más o menos estereotipada y de que sea más o menos fácil identificarse con ellos.

Esta es la forma más habitual que ha tenido el cine español de integrar personajes homosexuales con cierto peso en la trama desde que se eliminó la censura, tanto en las películas de temática gay como en las dirigidas al público general. En la muestra estudiamos películas que incluyen personajes homo o bisexuales en distintos entornos sociales. La lista es muy larga, pero sírvanos los siguientes ejemplos: en grupos de tres o más amigos tenemos *Parranda* (1977), *Las cosas del querer* (1989), *¿Por qué se frotan las patitas?* (2006), *El mundo alrededor* (2006), *Va a ser que nadie es perfecto* (2006) y *Tu vida en 65 minutos* (2006); en ámbitos marginales de delincuencia o prostitución *La pandilla de los once* (1961), *Los días de Cabirio* (1971) y *Todo por la pasta* (1991); en vecindades y parroquias *Club de solteros* (1967), *El vicario de Olot* (1981), *Madre in Japan* (1985), y *Raval, Raval...* (2006); en ámbitos laborales *Moros y cristianos* (1987) y *La niña de tus ojos* (1998); en el ejército *La vaquilla* (1985) y *Morirás en Chafarinas* (1995); en películas corales *Entierro de un funcionario en primavera* (1958), *La colmena* (1982), *Km.0* (2000), *Gordos* (2009) o *18 comidas* (2010).

Teniendo en cuenta que las películas de este tipo se han ido haciendo cada vez más abundantes desde los años sesenta y han dado lugar a líneas narrativas muy diversas, tendremos que limitarnos a enumerar unos pocos ejemplos de Europa y América. En esta categoría entrarían películas corales como: *El incidente* (*The Incident*), de Larry Peerce (1967), en la que un homosexual triste y solitario es uno más de los pasajeros que son aterrorizados por dos violentos macarras en un vagón del suburbano neoyorquino; los amenos musicales *Fama* (*Fame*), de Alan Parker (1980) y *A Chorus Line*, de Richard Attenborough (1985), que incluyen con normalidad a varios chicos gais entre los aspirantes a triunfar en el mundo del espectáculo; el cínico retrato que hace Robert Altman del mundillo de la moda en *Prêt-à-Porter* (1994); *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson (1999), ingenioso melodrama en cuya trama se entrecruzan las existencias de varios habitantes de una población de Estados Unidos que se encuentran en situaciones vitales muy dispares; *Cronicamente Inviável*, de Sergio Bianchi (2000), que en su abigarrado y amargo mosaico descriptivo de la sociedad brasileña actual incluye algunos personajes homosexuales y muestra algunos ambientes gay.

Luego tenemos las historias protagonizadas por un grupo reducido de amigos de los cuales al menos alguno de ellos es homo o bisexual: Warren, Arthur y Junie Moon en *Dime que me amas*, *Junie Moon* (*Tell Me That You Love Me, Junie Moon*), de Otto Preminger (1970); el grupo de jóvenes soldados que esperan en el cuartel su inminente viaje a Vietnam en *Desechos* (*Streamers*), de Robert Altman (1983); Melvin, Carol y Simon en *Mejor... imposible* (*As Good as It Gets*) de James L. Brooks (1997); los adolescentes François, Maite, Henry y Serge en *Los juncos salvajes* (*Les roseaux sauvages*) de André Téchiné (1994); el anciano Davide y el matrimonio que le acoge en *La ventana de enfrente* (*La finestra di fronte*), de Ferzan Ozpetek (2003); los tres hermanos de *Agnes und seine Bruder*, de Oskar Roehler (2004), uno adicto al sexo con los muchachos jóvenes, otro un político exitoso con problemas familiares y el tercero una transexual que trabaja como animadora en un club nocturno.

También están las cintas que insertan al personaje homo o bisexual en grupos más amplios como: los xenófobos jóvenes del vecindario de *Katzelmacher* (1969), del alemán Rainer Werner Fassbinder; el instituto en el que el protagonista de *Get Real*, de Simon Shore (1996) sale del armario; la comuna de izquierdistas en



Imagen 128: En 1982 después de representar una escena de vodevil. *Los amigos de Peter* (1992)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2007

la sueca *Juntos (Tillsammans)*, de Lukas Moodysson (2000); la pandilla de amigos progresistas en la israelita *Ha-Buah*, de Eytan Fox (2002); el grupo de amigos de *Embrassez Qui Vous Voudrez*, de Michel Blanc (2002) entre los que se encuentra un hombre casado que mantiene una relación discreta con su amante Rena, un joven transexual de raza negra operado y bisexual; los vecinos que esconden a un perseguido político en la Argentina de la dictadura en *Más que un hombre*, de Dady Brieva (2007); las pandillas sexualmente heterodoxas de *El hada ignorante (Le fate ignoranti)*, del 2001 y *No basta una vida (Saturno contro)*, del 2007, ambas de Ferzan Ozpetek; la banda de delincuentes organizados de la británica *Rocknrolla*, de Guy Ritchie (2008). Y las que abordan el asunto del homosexual infectado por el sida inserto en un entorno amigable y las reacciones que ello despierta en sus seres queridos como la canadiense *El declive del imperio americano (Le déclin de l'empire américain)*, de Denys Arcand (1986), la británica *Los amigos de Peter (Peter's Friends)*, de Kenneth Branagh (1992) o la francesa *Los testigos (Les témoins)*, de André Téchiné (2007).

3.2.3.2.4 - Familias

La tensión que se crea cuando un personaje homo o bisexual revela sus preferencias sexuales en su núcleo familiar y social y los efectos que ello tiene ha dado lugar en las últimas décadas a gran número de relatos tanto dramáticos como cómicos dentro de la modalidad integradora. Es un asunto en el cual interviene de forma central la dinámica del armario, concepto en el que ya hemos profundizado en el capítulo introductorio. Al analizar las películas españolas, recordaremos entre otras *Hablamos esta noche* (1982), *El palomo cojo* (1995), *Gracias por la propina* (1997), *Pajarico* (1997) y *Pasos* (2005). Vamos a revisar algunos ejemplos de esta tendencia en otras cinematografías.

Una de las cintas pioneras en este sentido es la norteamericana *Norman... Is That You?*, de George Schlatter (1973), interesante porque da por hecho que los prejuicios en torno a los amores interracial es un asunto ya superado, y dedica sus reflexiones a los prejuicios homófobos. Narra con gran sentido del humor el disgusto que se lleva Ben, un señor ya maduro de raza negra cuando va a visitar a su hijo Norman y descubre que vive con un chico blanco.

Este tipo de historias en las que el protagonista tiene que enfrentarse con la incómoda situación de revelar su homosexualidad, en un contexto social o una familia de talante más o menos conservador son muy abundantes. En Estados Unidos tenemos por ejemplo *Regreso a Maple Drive (Doing Time On Maple Drive)*, de Ken Olin (1992)

que cuenta la melodramática salida del armario de un joven en un entorno social profundamente homófobo. Más interesante es *Rites of Passage* (1999), en la que Víctor Salva trata con inteligencia asuntos relacionados con la masculinidad como las relaciones entre padres e hijos, la homofobia en el seno familiar, los apegos afectivos de los jóvenes hacia las figuras masculinas más poderosas o las luchas de dominio entre los varones. En la canadiense *El jardín colgante (The Hanging Garden)*, de Thom Fitzgerald (1997) William regresa a su familia de origen tras años de ausencia para revivir su triste infancia y adolescencia: aún siendo un muchacho sumamente obeso consiguió tener un novio muy guapo del que su madre, empeñada en enderezarle, logró separle, y eso hizo que quisiera morir. De las italianas *Il più bel giorno della mia vita*, de Cristina Comencini (2002) tiene una especial relevancia por la agudeza con la que analiza los engranajes poco visibles de la homofobia en el seno de una familia italiana de clase burguesa, con las preocupaciones esperables en cada una de sus generaciones. Un asunto similar es el que plantea la penúltima creación de Ferzan Ozpetek *Tengo algo que decirlos (Mine vaganti)*, del 2010, solo que en este caso son dos los hijos los que manifiestan públicamente su condición en el seno de una familia acomodada. De entre las francesas destaca *Una cuestión de amor (Juste une question d'amour)*, de Christian Faure (2000), que explora con sensibilidad las dificultades del gay para conseguir ser aceptado en su núcleo familiar. En la misma línea va *Le ciel sur la tête*, de Régis Musset (2006), solo que en este caso el punto de vista que se ofrece es el de los padres que se ven invadidos por la tristeza al conocer la homosexualidad de su hijo; y la canadiense *C.R.A.Z.Y.*, de Jean-Marc Vallée (2005), que narra las dificultades de un chico para aceptarse, condicionado como está por las permanentes advertencias de su católico padre, que alberga el temor de que su hijo predilecto le salga mariquita, especialmente desde aquel día en el que a los siete años lo sorprendió vestido



Imagen 129: Ben acaba haciendo buenas migas con el novio de su hijo en *Norman... Is that you?* (1973)
Fuente: VHS. Los Ángeles: MGM/UA Home Video, 1994

con las ropas y joyas de su esposa y haciendo el papel de madre con su hermano menor.

Algunas películas de las últimas décadas han planteado el choque que se produce cuando las familias de inmigrantes que se afincan en países occidentales en los que la homosexualidad está relativamente aceptada, intentan inculcar en sus descendientes los valores de la cultura original, en la que esa conducta se considera inadmisibles. En estos casos los chicos que se inclinan hacia un estilo de vida gay entran en conflicto con su familia de origen y experimentan distintas peripecias hasta que consiguen vencer con menor o mayor fortuna las presiones del entorno. Aparte de *El banquete de boda* (*Xi yan*) (1993), en la que ya nos hemos detenido, otras cintas de este tipo son: la británica *Oriente es oriente* (*East Is East*), de Damien O'Donnell (1999) en la que un chico tiene que huir de su familia pakistaní para evitar un matrimonio de conveniencia; la canadiense *Mambo italiano*, de Emile Gaudreault (2003) que hace una radiografía un tanto burlesca de la comunidad de inmigrantes italianos residente en Montreal, en la que la que la mayor desgracia que pueda afligir a una familia es tener un hijo homosexual; la canadiense *Un toque rosa* (*Touch of Pink*), de Ian Iqbal Rashid (2004) en la que un joven fotógrafo que lleva una vida feliz en Londres junto a su novio inglés, recibe la visita de su madre, que trata de persuadirle para que celebre una boda con una buena chica musulmana y la familia obtenga así el beneplácito social; la producción de Reino Unido *Chicken Tikka Masala*, de Harmage Singh Kalirai (2005), en la que Jimi, un joven cuya familia es de origen hindú, está a punto de contraer matrimonio con una amiga suya solo por cubrir las apariencias aunque a quien verdaderamente quiere es a su novio Jack, hasta que su padre se da cuenta de lo que ocurre y proclama con gran emotividad que la boda queda anulada porque lo que desea es la felicidad de su hijo, no su sacrificio; en *La Mission*, de Peter Bratt (2009), Jessy un chico de origen mexicano que vive en San Francisco y que desde siempre se sintió homosexual tiene que enfrentarse con su padre, que es muy macho y muy prejuicioso, sin conseguir que llegue a aceptarle. Uno de los últimos frutos de esta línea tan prolífica es la coproducción entre Bélgica y Alemania *Mixed Kebab*, de Guy Lee Thys (2012) que plantea la salida del armario de un joven gay en el seno de una familia de origen turco y religión musulmana residente en Bélgica.



Imagen 130: *Mixed Kebab* (2012) se permite incluir algunas escenas con un agradable homoerotismo.

Fuente: DVD. New York: TLA Releasing, 2013

3.2.3.3 - La modalidad homocentrada

Paralelamente al cine dirigido al público general, que con frecuencia ha contemplado la homosexualidad como una otredad, la ha ignorado totalmente, o en el mejor de los casos la ha representado de forma integradora, a partir de finales de los sesenta comienza a producirse en el cine europeo y norteamericano un fenómeno hasta entonces insólito: la aparición de cintas comerciales que exploran distintas facetas de la sexualidad entre hombres desde dentro de la experiencia homosexual. Para que podamos considerar que emplea esta modalidad, la película debe excluir el punto de vista heterosexual o dejarlo claramente en un segundo plano, y los personajes heterosexuales han de quedar relegados a papeles secundarios o anecdóticos.

Pero es necesario distinguir claramente lo que es una cinta que emplea la modalidad de representación homocentrada del concepto de "cine de temática gay", que es otra de las variables que tendremos en cuenta en el análisis de la muestra de cine español. Entendemos que una película es de temática gay si la historia que nos cuenta gira principalmente en torno a las relaciones sexo-afectivas entre hombres (homosexuales, bisexuales o transexuales), los conflictos con los que se enfrentan con la sociedad o la pareja por su orientación sexual u otros asuntos relacionados directamente con estos asuntos. Habitualmente el público objetivo al que van dirigidas es el gay, pero no tiene que ser así necesariamente porque hay películas que podemos considerar de temática gay que han despertado el interés general. Otra de las cosas que podemos tener en cuenta es que haya sido presentada en los festivales LGTB, o que el póster publicitario y la información que ofrece la productora de entender que va a tratar de forma central estos asuntos. Empleando estos criterios las primeras películas españolas documentadas de temática gay serían *¡Harka!* (1941) y *¡A mi la legión!* (1942) con todas las reservas, sobre todo por que no van dirigidas específicamente al público homosexual; lo que ocurre en ellas es que aparentemente no hablan del amor entre hombres, ya que transmiten los contenidos homosexuales con mucha precaución, pero si atendemos a la lectura oculta o subtexto no cabe duda que ese es el tema central.

El concepto de "cine de temática gay" es menos restrictivo que el de cine homocentrado. Digamos que éste es por vocación propia de temática gay, pero no todas las películas de temática gay emplean la modalidad de representación homocentrada; hay muchas que emplean la integradora, porque aunque el tema

central gire en torno a la homosexualidad, se da también cabida a los puntos de vista de los personajes heterosexuales. Este es el caso en general de las películas con intención reivindicativa. Por ejemplo, consideramos que la cubana *Fresa y chocolate* (1994), es una película de temática gay que emplea la modalidad integradora, no la homocentrada. Por otra parte, como hemos señalado en el apartado anterior, el cine dirigido al público general ha recurrido con más frecuencia a las modalidades excluyente y la heterocentrada, aunque cada vez va siendo más habitual que emplee la integradora, a medida que la sexualidad entre hombres va alcanzando mayores cotas de normalización en nuestra sociedad.

Ciertamente hay unos pocos antecedentes remotos de la modalidad homocentrada como la excepcional *Diferente a los otros* (*Anders als die anderen*), de 1919, y algunas cintas de Laurel y Hardy como la singular comedia sonora *Their First Mistake* (1932); también encontramos desde los años cuarenta y cincuenta algunas rarezas como los cortos *Fireworks* (1947) de Kenneth Anger o *Un chant d'amour* de Jean Genet (1950), en los que nos detendremos más adelante porque constituyen dos buenos ejemplos de la modalidad antierótica y erótica respectivamente. Pero el pistoletazo de salida para que este tipo de cine pudiera comenzar a producirse a escala comercial y a distribuirse fue la supresión de la censura previa en los Estados Unidos y el resto de los países de occidente.

A continuación vamos a hacer un recorrido ágil por las películas más significativas europeas y americanas que se centran en las vivencias de sus personajes homo o bisexuales, y que dejan con claridad en un segundo plano el universo heterosexual. Las presentamos clasificadas en cinco grandes áreas temáticas. Nos detenemos en aquellas que consideramos de mayor interés, y otras las recordamos a vuela pluma. Nuestra intención es ofrecer una panorámica muy general, ya que la proliferación que se ha producido de este tipo de filmes nos impide ser exhaustivos. Pretendemos simplemente comprender algunas de las muchas líneas narrativas y principales tendencias que se han ido desarrollando durante las últimas décadas.

3.2.3.3.1 - Parejas

Comenzamos con aquellas películas que focalizan la atención en la relación íntima existente entre dos hombres con algún tipo de vinculación sexual y/o afectiva. Evidentemente cualquier pareja de estas características está inserta en un contexto social y cada uno de sus miembros tiene objetivos e intereses propios, pero esos son asuntos que quedan en segundo plano en este tipo de relatos, cuyo argumento gira en torno a la interacción entre los dos protagonistas. Los antecedentes más claros los tenemos en algunas de las cintas del Gordo y el flaco como *Angora Love* (1929) o *Their First Mistake* (1932), y en películas de Howard Hawk como *A Girl in Every Port* (1928). En nuestro cine no hemos encontrado ejemplos relevantes.

Tras la eliminación de la censura, la primera cinta comercial en emplear la modalidad homocentrada para representar la relación de pareja homosexual fue probablemente *La escalera* (*Staircase*), de Stanley Donen (1969), una coproducción entre Reino Unido, Estados Unidos y Francia. Cuenta la historia de Harry y Charly, dos peluqueros londinenses que llevan juntos desde hace veinte años, pero más que ofrecernos el punto de vista de los protagonistas, la película lo que hace es lanzar una mirada heterosexual a las rarezas de la pareja, como si fueran un espécimen exótico digno de estudio.

La biografía del bailarín ruso de origen polaco *Nijinsky*, dirigida por Herbert Ross (1980) entraría dentro de esta categoría si tenemos en cuenta que centra su atención en la intensa relación amorosa y profesional que mantuvo con su mentor artístico; describe con frescura y simpatía la intimidad que disfrutaban en 1912 Vaslav Nijinsky y Diaghilev, un empresario ruso maduro y distinguido que estaba obteniendo grandes éxitos con las giras de su compañía de ballet por Europa. Otra película biográfica de los ochenta con cierta relevancia es *Ábrete de orejas* (*Prick Up your Ears*), de Stephen Frears (1987), que cuenta la muerte del dramaturgo inglés Joe Orton (1933-1967) a manos de su pareja Kenneth y el posterior suicidio de éste.

Hay algunas cintas que exploran el asunto de los impulsos autodestructivos que se adueñan a veces de algunas parejas gays, como si ciertos resortes inconscientes cuyo origen no es fácil de determinar los indujeran a las prácticas de riesgo y, en consecuencia, hacia la muerte. Por ejemplo la coproducción franco-suiza *F. est un salaud*, de Marcel Gisler (1998) plantea la pendiente descendente en que entra Beni, un joven estudiante de Zurich, cuando a principio de los años setenta inicia una relación con Fögi, un cantante de rock



Imagen 131: Charly rechaza sexualmente a Harry en *La escalera* (1969)

Fuente: VHS. CA: Twentieth Century Fox 1969

mayor que él. En esta misma línea va *Vivir hasta el fin* (*The Living End*), de Gregg Araki (1992), que cuenta la historia de amor llena de sobresaltos que tienen lugar entre dos jóvenes autodestructivos y seropositivos en cuya mente parece haberse quedado grabado el mensaje que circula en la cultura popular según el cual hay que vivir rápido y morir joven para dejar un cadáver bonito.

En el cine más reciente, especialmente el norteamericano, hay un conjunto de relatos en los que se ve con malos ojos la promiscuidad y la falta de vínculos afectivos que reina en algunos ambientes gay, y que proponen la formación de una pareja estable como una opción más aceptable. Por ejemplo *All the Rage*, de Roland Tec (1997) tiene como protagonista a Christopher, un joven abogado que es guapo, inteligente, rico, frívolo y muy promiscuo. Su vida cambia temporalmente cuando se enamora de Stuart, un chico cariñoso y simpático que no busca una noche de sexo; pero el romance dura poco porque Christopher tiene una relación esporádica, y eso es algo que Stuart no tolera bajo ningún concepto. En la misma línea va *The Journey of Jared Price*, de Dustin Lance Black (2000). Jared es un jovencito inexperto que llega a California y se enamora de un hombre maduro y bien situado económicamente. Es el primero con el que hace el amor, y eso le marca, pero pronto descubrirá que éste le ha engañado porque ya tenía pareja. Tras ese doloroso contratiempo Jared se enamora de un muchacho de su edad que llevaba tiempo tras él. También *Breaking the Cycle*, de Dominick Brascia (2002), tiene un final feliz: dos jóvenes veinteañeros acaban formando una pareja estable cuando uno de ellos, que era adicto al chat y a mantener sexo sin protección, corresponde al amor que siempre le había mostrado su amigo. En *Boy Culture*, de Q. Allan Brocka (2006) un chapero de veinticinco años y raza blanca termina por dejar la prostitución e implicarse con su compañero de piso negro Andrew quien, como juego, le da una moneda cada vez que hacen el amor para que se sienta pagado por sus servicios. En cuanto a *Arizona Sky*, de Jeff London (2008) es un melodrama romántico en el que dos hombres ya cuarentones se reencuentran y retoman la relación amorosa que habían mantenido cuando tenían quince años en un pueblecito de Arizona.

Pero hay propuestas más sugerentes para obtener el bienestar afectivo recorriendo caminos poco trillados, como en el musical de factura francesa *King Size*, de Patrick Maurin (2007). Vicent y Nicolás, una pareja liberal abierta a los tríos, ligan en una discoteca de ambiente con Gabriel, un chico más joven que ellos. Esa noche hacen el amor los tres de forma muy satisfactoria; el encuentro sexual se lleva a la pantalla con un ligero erotismo, concentrándose en los besos y caricias, y omitiendo la genitalidad. Aunque para evitar problemas Vicent y Nicolás no suele repetir la experiencia con los mismos ligues, esta vez se sienten tan a gusto que invitan a Gabriel a vivir con ellos y tienen que comprar una cama más grande para poder dormir y tener sexo a placer. Las disputas que surgen entre ellos son mínimas, como mucho alguna pequeña discusión por celos. La vida que llevan es cómoda y despreocupada, pero tan centrada en la esfera afectiva que no llegamos a saber a qué se dedican profesionalmente Vicent y Nicolás. En la misma línea va la argentina *El tercero*, de Rodrigo Guerrero (2014) que narra con naturalidad el encuentro de un joven estudiante de arquitectura, con una pareja de hombres maduros a los que ha conocido en un chat con videoconferencia. A Franco y su pareja Hernán les gusta el chico, así que le invitan a cenar en su casa. La velada es agradable porque los tres no están interesados únicamente en el sexo rápido e impersonal, sino también en conocerse, comunicarse y darse mutuamente placer en un sentido amplio. Tras la cena tiene lugar el encuentro sexual entre ellos, que la cámara lleva largo rato a las pantallas sin que aparezca ninguna imagen propiamente pornográfica; se pone énfasis en los besos y caricias, aunque sabemos que también hacen el sexo oral. Todo culmina con Fede en medio de la pareja penetrando a Franco mientras está siendo penetrado por Hernán, ambos empleando preservativo; los tres parecen correrse de forma muy placentera al mismo tiempo. Esa noche duermen juntos, abrazados, desnudos y satisfechos. Por la mañana la pareja trata con mucho cariño y simpatía al joven mientras se ducha, y al despedirse quedan en que obviamente volverán a verse. Esa mañana en clase Fede está ausente y sonriente, recordando todo lo que ha disfrutado.



Imagen 132: El encuentro es muy satisfactorio para los tres. *El tercero* (2014).

Fuente: DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2014

3.2.3.3.2 - Individuos

Hay un conjunto de relatos cinematográficos que dedican sus esfuerzos a retratar la psicología y la forma de vida del hombre homo o bisexual y nos cuentan sus peripecias íntimas. Lo que suelen tener en común estas historias, que pueden ser más o menos ficticias, es el hecho de que la orientación sexual del

protagonista ocupa un lugar central, de suerte que condiciona de forma radical sus actos, su visión del mundo, los ámbitos por los que se mueve y las personas con las que interactúa. El cine español, más tendente a emplear la modalidad integradora, no ha sido muy profuso en este tipo de relatos, aunque tenemos por ejemplo *Madre amadísima* (2009)

La primera cinta de este tipo que podemos considerar es *A Very Natural Thing*, de Christopher Larkin (1974) en la que se narran las experiencias de David, un chico que abandona a los veintiséis años el monasterio en el que vivía, ya que ha tomado conciencia de que es gay y no está de acuerdo con adoptar un estilo de vida que le impida desarrollar su sexualidad y sus afectos. Se instala en Nueva York como profesor de escuela y tiene experiencias con varios hombres. La película ofrece una visión relativamente positiva de la homosexualidad. Al contrario de lo que era frecuente en la época, el relato no se recrea problematizando la sexualidad entre hombres o retratando a quienes incurren en esas prácticas sexuales como seres viles, ridículos o perversos. Por el contrario explora las aspiraciones y sentimientos amorosos de sus protagonistas, ofrece buen número de imágenes cargadas de un agradable erotismo y describe los ambientes de encuentro homosexual en Nueva York como lugares donde los hombres charlan, beben y ligan sin darle connotaciones demasiado sórdidas. Incluye también algunas imágenes de la fiesta del Orgullo Gay, y en tono documental incluye las declaraciones de algunos de los participantes en ella, lo cual da un matiz reivindicativo a la cinta.



Imagen 133: David se baña desnudo con Jasón en *A Very Natural Thing* (1974)

Fuente: VHS. New York: Water Bearer Films. 1998

En la amplísima filmografía de Rainer Werner Fassbinder hay varias creaciones que entrarían dentro de esta categoría. *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*), de 1975, recrea la idea de que el hombre es un lobo para el hombre en un contexto en el que los principales personajes son homosexuales y esboza la psicología de Max, un joven de clase baja, un tanto rudimentario en cuanto a sus costumbres. Especialmente relevante es la singular *Querelle* (1982), la última obra del director alemán, inspirada en la novela de Jean Genet *Querelle de Brest* (Genet, 2003). Se adentra en el mundo de los marineros rudos y varoniles, provenientes en muchos casos de ambientes marginales y cuyas pasiones pueden ir dirigidas fácilmente a otros hombres; en su protagonista Querelle se combina la belleza corporal con la inteligencia, la capacidad de asesinar con total frialdad y unos impulsos homosexuales de los que prefiere no hablar y que en todo caso no le hace sentirse marica; Querelle puede dejarse penetrar por otros hombres, pero no amarlos, y cuando eso comienza a ocurrirle se ve impulsado a matar inmediatamente esos sentimientos de ternura o apego para reemplazarlos por el odio y la violencia.

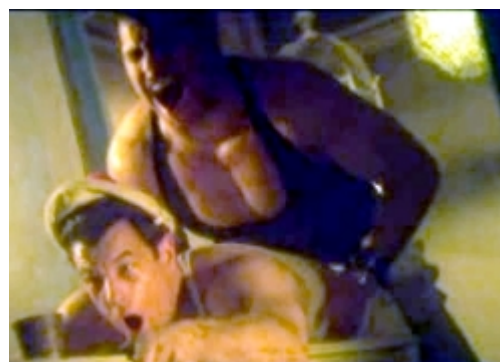


Imagen 134: Entre otras transgresiones del orden establecido está el dejarse penetrar. *Querelle* (1982)

Fuente: DVD. London: Second Sight, 2002

La insatisfacción afectiva y la permanente búsqueda de sexo es algo que parecen tener en común la mayoría de los personajes cuya existencia se refleja en las películas homocentradas de este tipo. Por ejemplo la inglesa *Nighthawks*, de Ron Peck (1978) cuenta la vida cotidiana de Jim, un profesor de geografía de secundaria que vive en Londres y en cuya existencia hay dos asuntos que ocupan casi toda su atención: el trabajo y la búsqueda de una pareja que nunca llega. Jim pasa horas en las discotecas y locales bebiendo alguna que otra cerveza, fumando cigarrillos, observando y ocasionalmente ligando. Estos lugares de ambiente están representados de forma realista y sin sensacionalismo, llevando así a las pantallas un esbozo del ambiente gay sin ensalzarlo ni problematizarlo, sino con un ánimo meramente descriptivo. La centralidad de la sexualidad se ve muy bien también en *Taxi al W.C* (*Taxi Zum Klo*), una película alemana de 1981 que dice ser una autobiografía de su director, Frank Ripploh. Frank es un maestro de escuela que tiene 30 años y vive en Berlín; como es muy creativo sus clases son bastante entretenidas, pero lo que de verdad ocupa un lugar central en su vida hasta el punto de que llega a absorberla totalmente, es el sexo. A Frank le encantan los hombres, es muy promiscuo y se pasa el día en los urinarios públicos, en las saunas, en los cines porno, en las estaciones de tren o en los parques buscando contactos sexuales. Las escenas que se llevan a las

pantallas son bastante explícitas, hasta el punto de que traspasan los límites con la pornografía.

Otras cintas relevantes dedicadas al retrato de caracteres son: *Trilogía de Nueva York (Torch Song Trilogy)*, de Paul Bogart (1988), que narra el periplo afectivo de Arnold, un gay que de niño se travestía, de mayor se ganaba la vida como transformista en Nueva York, tuvo un par de grandes amores y nunca consiguió que su madre lo aceptara tal como era; en *An Empty Bed*, de Mark Gasper (1990), que tiene la peculiaridad de tratar un aspecto de la vida de los homosexuales que el cine suele ignorar, el de la madurez y la tercera edad, acompañamos durante veinticuatro horas a un anciano solitario que pasea por Nueva York, se encuentra con antiguos conocidos y recuerda los grandes amores de su juventud, una mujer y dos hombres; *Lie Down with Dogs*, de Wally White (1995), una comedia desenfadada en la que el protagonista es Tommie, un joven neoyorquino que decide pasar el verano en Provincetown, un pueblo costero con mucho ambiente gay; *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues (2000) que cuenta detalladamente las sucesivas experiencias homoeróticas de Sergio, un joven portugués que trabaja de barrendero y que sale de forma muy esporádica con una chica a la que no presta prácticamente atención; en la cinta rodada en blanco y negro del mexicano Julián Hernández *Mil nubes de paz cercan el cielo* (2003) presenciamos el periplo afectivo de un muchacho que deambula por la ciudad de México en busca de una satisfacción amorosa que nunca llega, y que pasa el tiempo con encuentros sexuales intrascendentes; *Garçon stupide*, de Lionel Baier (2004) narra la trayectoria vital de un joven de veinte años inculto, con un profundo vacío interior, sin intereses políticos, religiosos o sociales que le guíen y permanente obsesionado por la búsqueda de ligues esporádicos sin considerarse por ello gay; *Avant que j'oublie*, de Jacques Nolot (2007), describe en tono un tanto triste la vida cotidiana en París de Pierre, un antiguo gígolo seropositivo que supera ya los sesenta.



Imagen 135: Algunas imágenes de *Taxi al W.C.* (1981) transgreden el límite con la pornografía.

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2009

3.2.3.3.3 - Grupos de amigos y ambientes

Seguimos con los relatos homocentrados que presentan pandillas de amigos homo o bisexuales para mostrarnos sus inquietudes y su estilo de vida, dejando en segundo plano otros aspectos de la realidad. En esta categoría se concentran la mayoría de las cintas homocentradas de nuestra cinematografía, aunque los ejemplos son contados: *Haz la loca ... no la guerra* (1976), *F.E.N.* (1980), *Manderley* (1981), *La ley del deseo* (1987), *Amor de hombre* (1997), *Los novios búlgaros* (2003), *La mala educación* (2004), *Poniponchi, una chica cuasi perfecta* (2009).

Yendo a otras cinematografías, *Los chicos de la banda (The Boys in the Band)*, de William Friedkin (1970), supuso un hito en el cine de temática gay; surgió poco después de los disturbios de Stonewall de 1969, aunque ya se había estrenado en 1968 como drama teatral con gran éxito en Broadway. Retrata a un conjunto de personajes homo y bisexuales de finales de los años sesenta en Nueva York que se reúnen en casa de uno de ellos, Frank, para celebrar la fiesta de cumpleaños de un amigo común, Harold. Ofrece una galería de personajes muy distintos entre sí tanto por su personalidad como por su situación personal y el lugar que ocupa la homosexualidad en sus vidas; los diálogos entre ellos permite que se profundice en sus motivaciones y peculiaridades de su psicología, haciendo de ellos personajes redondos y complejos. Unos están más estereotipados y son más amanerados que otros; unos se sienten homosexuales desde niños y otros estuvieron casados y tienen hijos; unos están emparejados y otros viven solos, unos se aceptan como gais y otros desearían poder ser heterosexuales; unos prefieren la promiscuidad y otros desearían encontrar el amor. Algunos de los asuntos que se exploran en la película son la prostitución, el miedo a la soledad y a envejecer, la importancia de la apariencia física y la imagen, el fidelidad y la promiscuidad, el alcoholismo y la adicción a las drogas, el valor de la amistad. En la fiesta hay confrontaciones y risas. La máxima tensión dramática se produce cuando el anfitrión Frank propone un juego: cada uno de los invitados deberá llamar a la persona a la que ama y decirle que la quiere. Esto saca a la luz sus carencias afectivas a medida que cada uno cuenta su historia de amor insatisfecho. Otra cinta norteamericana de la época, *Some of my best friends are...*, de Mervyn Nelson (1971), nos ofrece una tipología aún más amplia de hombres homo y bisexuales que confluyen en Blue Jay Bar del Greenwich Village neoyorquino para charlar y socializar.

Vamos a limitarnos a recordar brevemente otros relatos homocentrados que van en esta línea. *Totally F***ed Up* (1993), de Gregg Araki lleva a las pantallas a través de una narrativa aparentemente caótica la

cotidianidad de un grupo de seis jóvenes de dieciocho y diecinueve años, cuatro de ellos son gays y dos lesbianas. *Hombres, hombres, hombres (Uomini uomini uomini)*, de Christian De Sica (1996), es una comedia italiana que recuerda el clásico de Mario Monicelli *Amici miei* (1975), en el que cuatro amigos hetero ya cincuentones escapaban un día de sus rutinas laborales y familiares para rememorar las gamberradas y diversiones de su juventud, solo que en este caso los cuatro amigos son gays ya maduros que viven en Roma y que se conocen desde hace años; tienen en común el hecho de que se sienten solos e insatisfechos en el plano amoroso, ya que todos buscan pareja sin demasiado éxito. El filme alemán *Zurück auf Los*, de Pierre Sanoussi-Bliss (2000), cuenta en tono realista un pedazo de la vida de varios hombres gays que experimentan amores, rupturas afectivas, la conmoción de enterarse de que uno de ellos es portador del virus del sida... y que en algunos momentos forman una pequeña familia. *El club de los corazones rotos (The Broken Hearts Club)*, de Greg Berlanti (2000), retrata la cotidianidad de un grupo de chicos gays que trabajan en un restaurante regentado por Jack, un marica maduro que ocasionalmente hace espectáculos de transformismo, un hombre lleno de sentido del humor y que cumple una función positiva para sus jóvenes empleados. *Ce vieux rêve qui bouge*, de Alain Guiraudie (2001) es una película francesa que se adentra en el estudio de la sociabilidad masculina huyendo de la mayoría de los tópicos y ubica a sus personajes en unas instalaciones industriales en proceso de ser desmanteladas. Del alemán Rosa Von Praunheim, uno de los directores europeos más provocativos, cabe destacar *Männer, Helden, schwule Nazis*, del 2005, un documental que se adentra sin ningún tipo de tapujos en un asunto sumamente controvertido: el de los gays de ideología neonazi que se mantienen dentro de ese movimiento a pesar de la aparente contradicción que ello supone, ya que los homosexuales fueron uno de los grupos que Hitler pretendió exterminar en su cruzada eugenésica; Von Praunheim, cuyas simpatías ideológicas no se decantan precisamente hacia el fascismo, tiene que hacer aquí todo un ejercicio de contención y neutralidad informativa. *BearCity*, de Douglas Langway (2010), se zambulle en el estilo de vida de los osos neoyorquinos, retratados con cierta simpatía. La acción de *El desconocido del lago (L'inconnu du lac)*, de Alain Guiraudie (2013) se desarrolla a lo largo de varios días de verano en un lago francés rodeado de colinas y bosques que sirve de lugar de socialización masculina; la intención del relato es básicamente problematizadora, ya que comienza ofreciendo una visión neutra o ligeramente positiva del estilo de vida gay para gradualmente ir focalizando la atención en la soledad de esos hombres, lo irrelevante de los momentos de placer que obtienen y los impulsos autodestructivos que los atrapan, asociando de forma cada vez más intensa la homosexualidad con la muerte. La cinta coral mexicana *Cuatro lunas*, de Sergio Tovar Valverde (2013), traza un interesante mosaico de la masculinidad en el que se acentúa el homoerotismo y los aspectos sentimentales por medio de la narración en paralelo de las peripecias sexo afectivas de varios individuos y parejas de distintas edades y condiciones personales, cuyas vidas no llegan a cruzarse.



Imagen 136: Viñeta satírica publicada en la prensa alemana en la que Ernst Röhm pasa revista a los culitos de sus soldados. *Männer, Helden, schwule Nazis* (2005)

Fuente: DVD. Berlin: absolut Medien GmbH, 2006

3.2.3.3.4 - El drama del sida

Desde mediados de los ochenta, el asunto del sida comenzaría a atraer la atención de la mayoría de las películas, tanto las que aludían el tema de la homosexualidad de forma más tangencial (las heterocentradas) como las que lo trataban de forma central (integradoras y homocentradas). La primera homocentrada en abordar el asunto de forma relevante en Estados Unidos fue *Diagnóstico fatal: sida (An Early Frost)*, de John Erman (1985). Cuenta en un tono realista cómo Michael, un abogado de éxito enferma afectado por el virus. El relato adopta un tono reivindicativo y aprovecha para desautorizar algunos prejuicios que fueron frecuentes en la época como el miedo al contagio con un simple contacto físico que tienen algunos de los familiares, amigos e incluso personal médico. Trata también de sensibilizar a los espectadores potenciales acerca del drama social que supone esta enfermedad y la necesidad que hay de apoyar afectivamente a los enfermos. Otras de las primeras cintas en tratar el asunto en estados unidos fueron: *As Is*, de Michael Lindsay-Hogg (1986) que a través de sus ágiles e inteligentes diálogos sabe cómo tocar un asunto tan delicado con sensibilidad, sin acudir al fácil recurso del melodrama y con un fino sentido del humor;

Compañeros inseparables (*Longtime Companion*) de Norman Rene (1990), que nos traslada a California en 1981, año en que comienzan a aparecer en los periódicos noticias sobre un extraño cáncer gay cuyo origen no se conoce aún, pero que parece asociado a la promiscuidad y al consumo de estimulantes, y se manifiesta con síntomas como el sarcoma de kaposi; en *Love! Valour! Compassion!*, de Joe Mantello (1997) ocho amigos gays, uno de los cuales padece el sida en un estado avanzado, se reúnen para ensayar la danza de *El lago del los cisnes*, que planean exhibir en una gala en beneficio de los afectados por la pandemia.



Imagen 137: Michael se entera de que padece la enfermedad en *Diagnóstico fatal: sida* (1985)

Fuente: DVD. Madrid: Pride Films, 2010

Hay un conjunto de producciones que exploran con audacia un asunto específico: el de los impulsos autodestructivos que se apoderan consciente o inconscientemente de algunos gays, tal vez por el hecho de que hayan sido desplazados a los márgenes de la sociedad, y que los llevan a mantener sexo sin protección. *Together Alone*, de P. J. Castellaneta (1991), es una producción independiente estadounidense que lleva a la pantalla una larga conversación entre dos hombres que acaban de mantener una relación sexual sin emplear preservativo; uno es homosexual, anhela encontrar el amor y se ha dejado penetrar por el otro, que está casado, le gustan tanto con chicas como con chicos y se siente más bien bisexual. En *Vivir hasta el fin* (*The Living End*), del innovador cineasta Gregg Araki (1992), Luke y Jon viven deprisa jugando con el amor y la muerte. En la italiana *Giorni*, de Laura Muscardin (2001) un joven se enamora de Claudio, un hombre seropositivo, y se entrega sexualmente a él sin importarle en absoluto el contagio con el resultado de que se infecta y fallece. En *Atracción fatal* (*The 24th Day*), de Tony Piccirillo (2004), un joven que se considera heterosexual le reprocha a un gay que cuatro años atrás habían tenido sexo sin protección, y que aunque esa fue su única relación homosexual se había contagiado, con el resultado de que él a su vez el pasó el virus a su mujer provocándole la muerte. La argentina *Un año sin amor*, de Anahí Berneri (2004) cuenta el día a día de Pablo, un escritor de treinta años, seropositivo, que vive en Buenos Aires en 1996; a pesar de padecer una neumonía y de las advertencias de los médicos no quiere ingresar en el hospital para que le hagan pruebas y se niega a tomar el AZT porque prefiere automedicarse con infusiones y pomadas. Frecuenta los bares, los cines porno y otros lugares de encuentro en los que mantiene relaciones esporádicas y a veces se entrega a prácticas sadomasoquistas. Al final vemos cómo se dispone a entrar en una sauna; la cámara se detiene en las escaleras que bajan iluminadas con una luz de tonos rojizos, símbolo evidente del camino descendente por el que el protagonista va transitando hacia lugares sórdidos e infernales. Su próxima muerte no se hace explícita, pero se sobrentiende.

3.2.4 - Modalidades en cuanto a la intención

En todo relato cinematográfico que aborda la sexualidad entre hombres existe unas intenciones en relación a esta realidad que en mayor o menor medida dependen de una ideología subyacente. Tal como explica por ejemplo Prósper Ribes (2004, p. 8)

los procedimientos para narrar un conjunto de datos no tienen un carácter neutro. Por el contrario, se encuentran integrados en un modelo ideológico de representación, que a su vez está dentro de un sistema de producción, que condiciona tanto las posibilidades expresivas (...) como la capacidad interpretativa del espectador.

A nosotros nos interesará saber de cada película si tiene una orientación ideológica poco favorable a la sexualidad entre hombres y lo expresa a través de la difusión de mensajes homófobos, si por el contrario su intención es denunciar estas formas sociales de exclusión, o si su actitud ante esta realidad humana es simplemente aceptarla con naturalidad. ¿Qué se transmite acerca de los personajes que incurren en actividades homosexuales?. ¿Qué papel juegan en la historia?. ¿Cuál es su destino?. ¿Se anima al espectador a identificarse con ellos, o por el contrario se busca el distanciamiento?. ¿Es la homosexualidad el conflicto central de la trama o simplemente una realidad que aparece si adquirir mayor relevancia?. ¿Qué emociones se asocian a los momentos de intimidad entre hombres? ¿Existen importantes diferencias en la forma en que se representan las relaciones heterosexuales y las homosexuales?. La respuesta a estas y otras preguntas por el estilo nos va a indicar cuáles son las intenciones de la película en relación a esta faceta de la sexualidad masculina.

Básicamente, las películas que denuncian los sufrimientos que experimentan los homo o bisexuales, y las

injusticias a las que son sometidos en unas sociedades que estigmatizan esa conducta sexual, entrarían dentro de la categoría de películas reivindicativas. Cuando la intención es carnavalesca de lo que se trata es de jugar con las expectativas en relación a la imagen social y las actitudes que se esperan de uno en dependencia de su sexo, transgrediendo las apariencias y los roles de género; también de contemplar con escepticismo y en tono burlón ciertas ideas y actitudes con las que la sociedad heterosexista contempla esa realidad. En las normalizadoras la sexualidad entre hombres no es lo que causa la tensión dramática; como reflejo de una sociedad en la que la orientación sexual no es causa de un estigma, el asunto aparece incorporado sin estridencias en los personajes o en la trama. Por su parte las cintas con una intención problematizadora lanzan el mensaje al público, sin cuestionarlo, que esa conducta sexual masculina no tiene cabida en nuestra sociedad porque se trata de una conducta antisocial, es una enfermedad, atenta contra la moral, va unida a la maldad o provoca inevitablemente un destino trágico.

Las tres primeras modalidades en cuanto a la intención (la reivindicativa, la normalizadora y la carnavalesca) pueden combinarse con cierta facilidad en un mismo relato. Pero además, aún cuando la intención global de una película no sea problematizar esta realidad, escasean los ejemplos en los que no aparezca ningún concepto problematizador acerca de la sexualidad entre hombres; es por ello que hemos propuesto un haz de modalidades específico en cuanto a la problematización, independiente de los relativos a la intención. Para ilustrar cómo pueden combinarse en un mismo relato varias modalidades en cuanto a la intención y la problematización podemos recordar *Coming Out*, de Heiner Carow (1989), que tiene la particularidad de ser la primera película de temática homosexual que pudo rodarse en Alemania del Este. Nos habla de las dudas de Philipp, un joven guapo, inteligente y comprometido socialmente, que acaba de incorporarse a su trabajo como profesor de literatura en un instituto. Philipp se ve en el dilema de tener que elegir entre formar una familia con su novia o transitar hacia un estilo de vida gay, opciones que percibe como incompatibles. La principal intención del relato es la reivindicativa porque explora asuntos como las dificultades que tienen los gays para ejercer la docencia y la persecución que sufrieron los homosexuales no solo durante el nazismo, sino también en las décadas posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial; trata además de ofrecer una visión normalizadora de la homosexualidad con escenas de agradable erotismo y haciendo que el espectador simpatice con los personajes. Pero aún cuando la intención de la película sea reivindicativa y normalizadora, dado que se ancla en la realidad social, se ve obligada a abordar las formas en las que la sexualidad entre hombres estaba siendo problematizada. Así, la historia comienza con las imágenes de un chico llamado Mathias al que le están haciendo un lavado de estómago en el hospital; se ha intentado suicidar porque es homosexual; hay multitud de cintas con intención problematizadora fatalista que asignan la muerte como el destino inevitable para el personaje homo o bisexual, pero aquí de lo que se trata es de trascender esta idea para dejar un espacio a la esperanza, y por eso Mathias sobrevive.

Philipp se siente atraído hacia los chicos desde que en la adolescencia disfrutara de una relación con uno de ellos, pero quisiera trascender esos sentimientos para obtener la conformidad social y formar una familia al uso con su novia, que también le gusta. Hace un día una escapada para acudir a un local de ambiente en el que la mayoría de los clientes van travestidos, se sienta tímidamente en la barra; un camarero muy maquillado le dice que no se preocupe, que para todos hay una primera vez, y le anima a ser valiente. La idea que se transmite por tanto es que "salir del armario" significa transitar desde la normalidad para adentrarse en un entorno marginal, con claras diferencias respecto al resto de la sociedad y en el que el travestismo va asociado a la homosexualidad: la marginalidad es otra forma habitual de problematizar la sexualidad entre hombres. Esa noche Philipp conoce a Mathias, el chico al que principio de la película había intentado suicidarse, e inicia una apasionada relación con él sin dejar de convivir con su novia. Se aborda entonces otro asunto clave que se repite en los relatos cinematográficos, y que entra dentro del campo de la moralidad (modalidad moralizante): el de la bisexualidad del varón como un aspecto de la masculinidad que es incompatible de forma radical con la pareja heterosexual, monógama, y reproductiva. En cuanto la novia de Philipp se entera de esa faceta oculta de su pareja le deja inmediatamente sin esperar a escuchar ninguna explicación. La consecuencia para Philipp es que se queda solo y además pierde el trabajo, porque ella lejos de mantener cierta discreción, difunde la noticia y hace que su entorno social se entere de la "homosexualidad" de Philipp. El protagonista se ve así aislado de la sociedad y abocado a frecuentar el ambiente hasta que un día, muy bebido, se tropieza con un hombre muy mayor que le invita a una copa. Philipp solloza mientras le explica que él es un profesor, y que un profesor no puede ser gay. El viejo le



Imagen 138: *Coming Out* (1989) comienza con el intento de suicidio de Mathias

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2008

cuenta que él conoció una vez al amor de su vida, cuando tenía veinte años. Lo mantenían oculto, pero una noche alguien les delató, los llevaron a la Gestapo y los encarcelaron en celdas separadas para luego mandarlos a un campo de concentración con el triángulo rosa. Después de la guerra se unió a los comunistas y luchó por la igualdad, pero a los gais siguieron marginándolos, explica con amargura. Tal vez esa conversación con el anciano hace que Philipp acabe por aceptar con mayor serenidad sus circunstancias y que siga adelante con su vida sin mayores dramatismos, aunque imaginamos que se ve impelido a decantarse por la homosexualidad exclusiva.

Hay una reflexión importante que nos gustaría hacer en relación a la intención del relato. Para decidir qué pretende realmente una cinta al abordar estos asuntos es necesario considerar el mensaje global que transmite, porque hay algunas un tanto engañosas. Con cierta frecuencia ocurre que una película comienza en un tono normalizador y/o reivindicativo con objeto de atraer al público gay, para acabar lanzando un conjunto de mensajes problematizadores que, en última instancia son los que prevalecen y quedan grabados en la mente de los espectadores. Por ejemplo, *Between Love & Goodbye*, de Casper Andreas (2008) es un drama de producción norteamericana dirigida al público juvenil que transforma gradualmente lo que inicialmente era una bonita relación entre dos chicos en una pesadilla repleta de moralina legal que termina de forma trágica. Los protagonistas son Kyle, un cantante pop y su pareja Marcel, un inmigrante ilegal proveniente de Francia. El relato comienza con Kyle tocando con su grupo en un local muy animado de Nueva York; el ambiente es atractivo y agradable, propicio así para que los jóvenes espectadores se zambullan emocionalmente en la historia. La relación entre Kyle y Marcel es inicialmente idílica: llevan un año viviendo juntos, son fieles, están enamorados y disfrutan de una sexualidad llena de frescura y de agradable erotismo. Su historia de amor se desarrolla además en un entorno carente de presiones homófobas. Hasta aquí, el relato es plenamente normalizador. Pero con objeto de obtener la nacionalidad Marcel éste se casa con una lesbiana, transgresión de la que no sale indemne. Irrumpe además en sus vidas April, la hermana transexual de Kyle, que no cesa de meter cizaña entre ellos por celos. Gradualmente Kyle y Marcel se van distanciando y cometen sendas infidelidades. Luego entran en una descarnada lucha por el apartamento de alquiler en el que viven, y llegan a denunciarse mutuamente, muy al estilo del sistema legalista norteamericano. Al final aparecen unos funcionarios del departamento de inmigración para llevarse a Marcel y expatriarlo; cuando Kyle se da cuenta de que ha sido su odioso hermano April quien lo ha denunciado, sale corriendo de forma melodramática tras el vehículo de la policía en el que se llevan a su novio francés, momento en el que un coche lo atropella y lo deja moribundo en el suelo. Globalmente, por tanto, la intención de este engañoso relato es problematizadora: moralizante (uno no debe casarse para transgredir las leyes de inmigración) envilecedora (los transexuales y homosexuales pueden convertirse en gente verdaderamente odiosa y perversa) y fatalista (la muerte es el resultado de ese amor juvenil inicialmente idílico). Otra película del mismo estilo es *The Trip*, de Miles Swain (2002), que comienza ofreciendo una visión normalizadora de la relación entre los protagonistas, se recuerdan algunos momentos de la lucha del movimiento gay en un tono ligeramente reivindicativo y se mencionan los ataques contra los gais protagonizados por relevantes personajes públicos como Anita Briant; pero en cierto momento el argumento da un giro de 180 grados para acabar tornándose fatalista y toda la frescura inicial se convierte en un plomizo melodrama.

Después de la advertencia de que es necesario analizar con cuidado el relato para determinar sus verdaderas intenciones, pasamos a realizar un recorrido por cada una de las modalidades, rastreando su origen, mostrando algunas de las líneas narrativas a las que han dado lugar y poniendo también algunos ejemplos más recientes con objeto de verificar su pervivencia.

3.2.4.1 - Modalidad reivindicativa

Como ya hemos mencionado, hasta los años treinta el séptimo arte tuvo ciertas posibilidades de llevar a las pantallas algunos personajes homo y bisexuales a pesar de la problematización en que esa realidad estaba inmersa. Fue en el cine de entreguerras donde florecieron las primeras creaciones cinematográficas con una intención claramente reivindicativa, en las que comenzaron a discutirse de forma directa los efectos negativos de las leyes antisodomía, la homofobia social y la educación autoritaria. Básicamente lo que intentaban estas creaciones era hacer consciente al espectador del sufrimiento que causa en el individuo el rechazo social que pesa sobre él para apelar a su sensibilidad y promover una actitud más tolerante ante esta realidad. El ascenso de las ideologías fascistas en Europa, el estallido de la segunda guerra mundial y el conservadurismo moral que se impuso en la posguerra dieron al traste con estas líneas narrativas tan prometedoras. Los poderes represivos no se limitaron por aquel entonces a impedir que filmes como estos volvieran a rodarse, sino que hubo con frecuencia una voluntad expresa de destruir las cintas consideradas peligrosas desde un punto de vista ideológico o moral. Si conservamos algunas de ellas es porque se encontró por casualidad alguna copia, lo cual permitió que fueran reconstruidas y rescatadas del olvido. Esta primeras

creaciones constituirían a pesar de todo el germen de una corriente mucho más amplia de cine reivindicativo que se iría abriendo paso a partir de los años sesenta y estallaría en décadas posteriores.

En España no hemos podido documentar ningún ejemplo anterior a la guerra civil. Con la llegada de la democracia surgió una modesta corriente reivindicativa que ha dado algunos frutos, pero nuestro cine siempre ha preferido recurrir a la visión carnavalesca de la realidad para relativizar las normas sociales que adoptar un tono de denuncia. Ciertamente este tipo de mensajes pueden aparecer en muchas cintas, pero solo hay un puñado de ellas cuya principal intención sea en nuestra opinión reivindicativa: la más inteligente de ellas es *El diputado* (1978), que ponía de manifiesto la homofobia social tanto entre las derechas como entre las izquierdas; *Cuarenta años sin sexo* (1979) se burlaba de la pedagogía católica en relación a la sexualidad; en *Gay club* y *El vicario de Olot* (1981) los disidentes sexuales tenían que vérselas con las fuerzas conservadoras que los rodean, pero ganaban la batalla; en *Fresa y chocolate* (1994) se cuestiona la persecución de los gais en la cuba castrista; *Gracias por la propina* (1997) hace notar la opresión de los homosexuales durante la dictadura de Franco; *Pásate a la pasta* (1999) cuestiona la inalterabilidad de las identidades basadas en las orientación sexual; *De niños (De nens)* (2003) abre interrogantes en torno a la severa persecución a que está sometida la pedofilia y la pornografía infantil; *El Calentito* (2005) evidencia la transfobia social; *Vida de familia* (2007) reivindica las familias homoparentales; *XXY* (2007) denuncia la medicalización del hermafroditismo.

3.2.4.1.1 - Inicios de la modalidad reivindicativa

A pesar de la inestabilidad política que la caracterizó, la alemana República de Weimar, desde su proclamación en 1919 hasta la llegada de los nazis al poder en 1933, se recuerda como una época de ebullición social, con combativos movimientos sociales que cuestionaban abiertamente las viejas mentalidades, multitud de publicaciones, así como la pujante actividad intelectual y artística que palpitaba en las calles y locales de Berlín. Los vegetarianos, nudistas, pacifistas y las feministas eran con frecuencia aliados de los grupos de homosexuales y lesbianas que luchaban por abolir el párrafo 175 del código penal; la ideología más afín a estos movimientos era la socialista, con la que simpatizaba por ejemplo el sexólogo Magnus Hirschfeld, aunque también entre los fascistas había sectores homófilos. La ciudad era entonces considerada como un oasis de libertad para los disidentes sexuales, ya que a pesar de que las leyes antisodomía seguían vigentes, la persecución legal había perdido fuerza y había multitud de lugares de encuentro; el turista podía incluso adquirir guías para orientarse en su agitada vida nocturna (Dyer, 1990, p. 8).

Varias películas retratan el clima de liberalidad existente en el Berlín de la época. La innovadora serie televisiva *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Werner Fassbinder (1980), narra las andanzas del expresidente Franz Biberkopf a finales de los años veinte. En el segundo episodio se menciona que por aquel entonces en los quioscos se vendían novelitas de educación sexual acerca de temas como las parejas no casadas, el lesbianismo y la homosexualidad. En una de ellas el protagonista lee una historia que le conmueve, la de un hombre casado al que juzgan por haber entrado con un joven a un hotel. Los dueños observaron por las mirillas y luego lo denunciaron. El hombre sollozando le pregunta al juez qué mal ha hecho, si no ha entrado a ninguna casa a robar, si lo único que ha hecho es entrar en el corazón de un joven y enamorarse de él. La interesante biografía del sexólogo Magnus Hirschfeld *Der Einstein des Sex*, de Rosa von Praunheim (1999) cuenta la fundación de su Instituto de Sexología en Berlín, su auge en los años veinte y su posterior destrucción a manos de los nazis en 1933. *Christopher And His Kind*, de Geoffrey Sax (2011), basada en las memorias del escritor inglés Christopher Isherwood, quien en 1931 viajó a Berlín con la motivación de huir del clima moralmente asfixiante de su país y poder vivir su sexualidad con libertad, hace también un interesante retrato del clima social durante el ascenso del fascismo.

En este contexto Magnus Hirschfeld se había trazado como uno de sus objetivos políticos conseguir que se aboliera el Párrafo 175 del código penal alemán, que rezaba así.

Un acto contranatura realizado entre dos personas del sexo masculino, o de humanos con animales, se castigará con la



Imagen 139: Interior de un local de ambiente en Berlín. *Diferente a los otros* (1919)

Fuente: DVD. Köhl: Alive, 2006

prisión; también se podrá imponer la pérdida de los derechos civiles.

El sexólogo alegaba que la penalización producía un elevado número de chantajes y de suicidios en los hombres que eran descubiertos practicando la homosexualidad. Para difundir esta idea colaboró con Richard Oswald como asesor médico y actor en el rodaje de *Diferente a los otros* (*Anders als die anderen*), del año 1919. La película pertenecía a una serie dedicada a la educación sexual, en la que se trataban asuntos como las enfermedades venéreas, la prostitución o el aborto. Obtuvo un gran éxito en taquilla y mucha atención en la prensa, pero fue prohibida cuando la censura estatal se recrudeció en 1920; más tarde los nazis destruirían todas las copias alemanas, y los fragmentos que se conservan provienen de Rusia (Dyer, 1990, p. 10). Cuenta la historia de Paul Körner, un virtuoso violinista a quien al principio vemos leyendo el periódico conmovido por la gran cantidad de suicidios que salen en los periódicos, cuyo motivo él imagina. Los padres del violinista le reprochan que rechace a las mujeres; por toda respuesta él les manda a la consulta del doctor Hirschfeld, quien les informa de que su hijo es homosexual. Les explica que él no tiene la culpa de su orientación, que eso no es ni un vicio, ni un crimen, ni una enfermedad, sino simplemente una de esas variaciones que ocurren con frecuencia en la naturaleza; que lo que le hace sufrir no es su condición, sino la sociedad, que por ignorancia condena a quienes son diferentes. Paul inicia una relación amorosa con uno de sus alumnos, Kurt Sivers. Desafortunadamente la pareja cae en manos de un chantajista con el que se cruzan en el parque, y eso provoca que el chico se aleje de él. Pero las presiones del extorsionador crecen, y Paul se ve obligado a denunciarlo. Aunque gana el juicio y el magistrado reconoce que es una persona honorable, debe condenarle a una semana de arresto dado que el Párrafo 175 sigue en vigor. Esto le lleva el descrédito social, a la pérdida de su trabajo y finalmente al suicidio. Cuando Kurt se entera por los periódicos acude al velatorio para llorar sobre el cuerpo de su amante, y desesperado piensa en quitarse la vida también, pero le disuade el doctor Hirschfeld allí presente. Éste le dice que si realmente quiere honrar la memoria de su amigo, lo que debe hacer es dedicar el resto de su vida a combatir esas leyes tan injustas y que tanto dolor ocasionan.

Otra cinta relevante de la época es *Geschlecht in Fesseln*, de William Dieterle (1928), que por un lado denunciaba la persecución legal que sufrían los homosexuales, y por el otro advertía que la cárcel es un lugar donde con facilidad los hombres pueden incurrir en relaciones de ese tipo. Sommer es un hombre felizmente casado al que detienen por agredir a un hombre que acosaba a su mujer, y que es condenado a tres años de prisión. Allí conoce entre otros a un empresario que ha sido víctima de una denuncia falsa por homosexualidad, a un anciano que le previene de que antes o después será violado y a un joven, Alfred, hacia el que no puede evitar sentirse atraído y con el que inicia una relación romántica. Entretanto, su mujer no puede aguantar la soledad y le es infiel. Cuando finalmente Sommer sale de la cárcel y regresa con su mujer, la relación entre ellos ha quedado destrozada y ambos se suicidan con gas. La cinta fue destruida por los nazis y si ha llegado a nosotros es porque se restauró en los años noventa a partir de dos copias encontradas en Rusia y en Francia.

En el cine estadounidense de entreguerras no parecía viable cuestionar directamente las leyes antisodomía, pero aún era posible aludir al asunto aunque fuera en un tono burlón, como hicieron Stan Laurel y Oliver Hardy en la divertida cinta muda *Liberty* dirigida por Leo McCarey (1929). Comienza mencionando con cierta ironía a algunos personajes relevantes que lucharon por la libertad en la construcción de los Estados Unidos como Washington o Lincoln, para recordarnos que la lucha por la libertad continúa aún en el presente. Acto seguido vemos a los dos amigos huyendo desesperadamente de la prisión vestidos con trajes a rayas y perseguidos por un miembro de las fuerzas de seguridad que les dispara con una escopeta; nada se nos dice del delito que han cometido, pero si atendemos a los malentendidos que tienen lugar a continuación, podríamos inferir que es por su conducta sexual, y que la película de lo que se está burlando es de la persecución legal de la homosexualidad.



Imagen 140: Laurel y Hardy luchan por su libertad en *Liberty* (1929)

Fuente: DVD. London: Image Entertainment, 1993

Tras la precipitada carrera los dos amigos reciben la ayuda de unos compinches que les llevan en coche y les proporcionan ropa civil. Mientras escapan en el vehículo se quitan los trajes a rayas y se visten, pero se equivocan de pantalones. El Gordo se pone el más pequeño, que le queda muy estrecho, y el Flaco el más ancho, que se le cae continuamente. A partir de ahí, todo su afán es encontrar un lugar en la ciudad donde intercambiar los pantalones, metáfora evidente de una relación íntima. Lo intentan en distintas esquinas, incluso escondidos dentro de un taxi, pero siempre hay alguien: una mujer que se asoma por una ventana y grita escandalizada, un policía que observa lo que hacen y les persigue, un tendero que los sorprende desnudándose y los mira con suspicacia, obviamente sospechando que puedan estar realizando algún acto sexual o disponiéndose a ello.

Especial relevancia tiene la obra maestra del cine francés, ya sonora, *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*), de Jean Vigo (1933). Hijo de un escritor anarquista español que se había suicidado en la cárcel, Jean murió de tuberculosis a los veintinueve años tras haber rodado tan sólo cuatro películas. El cineasta se inspira aquí en los recuerdos de su propia estancia en un internado para contar la historia de cuatro estudiantes que deciden rebelarse contra la institución. Las inquietudes infantiles son contempladas con gran simpatía y hay mucho sentido del humor en el relato, pero la cinta fue prohibida en Francia por la fina crítica que hacía de la represión ejercida sobre los infantes en las escuelas de corte autoritario.

Entre los niños que llegan en tren para volver a la escuela tras sus vacaciones vemos a Rene Tabard con su madre; el niño, que luce una larga cabellera bajo su gorra, da la impresión de ser un poco más débil y femenino que los demás. Sus mejores amigos son unos muchachos algo mayores que él, Bruel, Causat y Colin, los más rebeldes y los más gamberros del colegio. Rene y Bruel mantienen una amistad especial que preocupa al director del centro, un enano esperpéntico que contempla con suspicacia cómo un día de lluvia entran en el colegio juntos tapados por un impermeable. El director llama a Rene a su despacho para reprenderle, pero no logra articular un discurso coherente. Comenta que Bruel es mayor que él, menciona vagamente la sensibilidad a esas edades, los neurópatas, los psicópatas, y ¡quien sabe qué más!, momento en que se le muestra abriendo los brazos con gesto grotesco; se transmite así la idea de que todos esos prejuicios con los que se problematizan las relaciones afectivas entre los muchachos no tienen credibilidad alguna.

Aparte de alguna situación divertida, como cuando a un niño se le ve el culote al salir de la letrina que hay en el patio, o incluso el pene de otro cuando en sus juegos hace una pirueta y se le baja el camisón, hay una escena especialmente sugerente y calculada para despertar cierto interés erótico. Una noche en el dormitorio varios niños se quedan observando fascinados cómo el profesor encargado de cuidar de ellos se desnuda tras las cortinas que aíslan su cama del resto del dormitorio común. Al trasluz de la lámpara de la mesilla de noche se puede ver cómo la sombra del maestro se va quitando una a una las prendas con un efecto parecido al de las sombras chinescas, casi como si estuviera llevando a cabo un curioso *striptease* ante los ojos asombrados de los niños ... y del espectador.

La mayoría de los profesores son individuos rígidos y distantes. Uno de ellos manosea a Rene de forma un tanto sospechosa, y el chico tiene que defenderse insultándolo. Únicamente parece comprenderles el cuidador Hugué, un joven desenfadado que juega con ellos, les hace reír con sus imitaciones de Charlot y les deja toda la libertad del mundo. Hugué simpatiza con la actitud rebelde de los cuatro muchachitos, que un día se revuelven en el comedor para quejarse de que lo único que comen son alubias. En otra ocasión encabezan una revolución en el dormitorio, más fantaseada que real, en la que crucifican simbólicamente al profesor, que duerme plácidamente, poniendo su cama en posición vertical y enfrente una cruz de madera. Quedan de acuerdo en que al día siguiente, en un acto al que está invitado el gobernador, usarán contra esos viejos pasmarotes los libros, zapatos viejos y cosas de hojalata como munición. Así lo hacen, y tras interrumpir la ceremonia, los cuatro chicos escapan por los tejados de la escuela entonando un canto a la libertad. Este final, por cierto es muy parecido al de la película del inglés Lindsay Anderson, *If...*, de 1968, en la que se contempla el sexo como una actividad con un potencial transgresor del orden y por tanto válido en un contexto de revolución social para hacer zozobrar los esquemas establecidos.



Imagen 141: Los niños observan cómo el maestro se desnuda tras la cortina del dormitorio en *Cero en conducta* (1933)

Fuente: DVD. Madrid: Sherlockfilms, 2005

3.2.4.1.2 - Resurgir y pervivencia de la modalidad reivindicativa

Tras la segunda guerra mundial se impuso el silencio y de nuevo las conductas homosexuales fueron criminalizadas en la mayoría de los países occidentales; habrá que esperar hasta los años sesenta, en que brota de nuevo tímidamente la corriente reivindicativa, para contemplar en el cine algún mensaje de denuncia. En décadas posteriores este tipo de relatos proliferaría, y daría lugar a distintas líneas narrativas. La mayoría de los asuntos en los que incide el cine reivindicativo actual ya los había adelantado el de entreguerras, tal como hemos visto más arriba; básicamente son la reivindicación de derechos, así como las críticas a la persecución legal, a la homofobia social y a la educación represiva.

Podemos considerar un hito en el renacer de la modalidad reivindicativa la cinta estadounidense *Té y simpatía* (*Tea And Sympathy*), de Vicent Minelli (1956). Es la versión cinematográfica del drama homónimo que Robert Anderson estrenó en 1953. Fue el mismo Anderson quien se encargó de adaptar el guión, y para hacerlo aceptable a la censura hubo de oscurecer dos asuntos claves en la trama: las posibles tendencias homosexuales de algunos de sus personajes y la infidelidad matrimonial (Capozzola, 2007). Aún así en ella se trata de forma central el tema de la homosexualidad, específicamente de la homofobia social y de los efectos que tiene sobre un joven el hecho de haber sido catalogado como marica. El protagonista es Tom Lee, de dieciocho años, que no logra integrarse entre sus compañeros de instituto por sus aficiones socialmente consideradas como femeninas: le gusta la jardinería, sabe coser y cocinar porque de niño su ama le enseñó, aspira a convertirse en cantante de folk y está preparando un personaje que va a interpretar en una obra teatral vestido de mujer. Dado que los chicos de su edad no le permiten incorporarse a sus actividades deportivas, asunto que por lo demás no le atrae especialmente, Tom prefiere socializar con las mujeres, lo cual despierta las sospechas de todos. Con frecuencia sufre las burlas de sus compañeros, y en cierta ocasión escriben en la puerta de su cuarto un insulto, "sister boy" que podríamos traducir por "mariquita". Pero Tom está enamorado de Laura, la mujer de la casa en la que se aloja. Laura es la mujer de un entrenador del colegio y de ella se requiere que ofrezca a los estudiantes té y simpatía, pero que no se meta en las cosas de los hombres. Un detalle importante que estaba presente en la historia original y que se omitió en el guión es que Tom fue sorprendido nadando desnudo con uno de sus profesores, y que por ese motivo el profesor fue expulsado del instituto, ya que se sospechaba que podía ser homosexual; igualmente se omitió que Laura se ofreció sexualmente a Tom para intentar que el muchacho se definiera hacia la heterosexualidad; y que el marido de Laura, tras la fachada de masculinidad que le proporcionaba su fuerte cuerpo de deportista, mostraba unas tendencias homosexuales latentes. En la película, sin embargo, no se pone en duda la heterosexualidad de Tom ni la del entrenador; la crítica se centra en el acoso que sufre Tom por ser diferente a los demás chicos, y la exagerada reacción de su padre y de los adultos para conseguir que demuestre su masculinidad, lo cual le lleva al borde del suicidio.

Otro caso temprano de película suavemente reivindicativa es *Los juicios de Oscar Wilde* (*The Trials of Oscar Wilde*) de Ken Hughes (1960). Rodada en Reino Unido, cuya censura no era en estos momentos tan estricta como la estadounidense, cuenta la caída en desgracia del afamado escritor a finales del siglo XIX, haciendo explícitos los motivos. El tipo de relación que pudiera tener Wilde con su joven amigo Lord Alfred Douglas, al que está muy apegado y hace continuos regalos, queda bastante clara aunque en ningún momento se muestren caricias o contacto físico entre ellos; también se le ve alternando con otros hombres con los que se sugiere pueda mantener relaciones. No se transmite que esas amistades masculinas sean incompatibles con el matrimonio; el único reproche que le hace su esposa es que está dedicando demasiado tiempo y energía emocional a Lord Alfred, sin entrar en detalles relativos a cuál es el grado de intimidad que haya podido alcanzar con él. La bisexualidad de Oscar Wilde se hace por tanto bastante explícita en esta cinta, en unos años en que ese asunto raramente podía llevarse a la pantalla, y no se problematiza en exceso. El crítica va dirigida más bien hacia la moralidad victoriana, que no considera admisible ese "amor que no osa decir su



Imagen 142: Un chico diferente en un entorno hostil. *Te y simpatía* (1956)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2010



Imagen 143: El escritor con Lord Alfred Douglas en *Los juicios de Oscar Wilde* (1960)

Fuente: VHS. London : Channel 4, 2000.

belleza y la pureza inherente a ese tipo de apego entre un adulto y un joven. La película termina con Oscar Wilde cogiendo el tren para emigrar a Francia después de haber cumplido una condena de dos años, pero omite el hecho de que volvería a convivir unos meses con Lord Alfred. Si comparamos esta cinta de 1960 con la que décadas después rodaría Brian Gilbert, *Wilde* (1997), comprobamos que hay cambios sustanciales aún cuando se conserven las líneas fundamentales de la historia: en primer lugar, la bisexualidad de Wilde es igual de evidente, pero las relaciones entre el escritor y varios de sus jóvenes amantes se representan de forma sexualmente más explícita, con besos apasionados en la boca, escenas de cama y mayor promiscuidad sexual. Se describen las penurias que pasa el escritor en prisión, y se oyen de fondo algunos fragmentos de *De Profundis*, que escribió durante su encierro. También se da cuenta con mayor profundidad de la tortuosa relación entre Wilde y Alfred, incluido su reencuentro después de que Wilde recobrara la libertad.

A lo largo de los años sesenta la aparición de personajes homosexuales fue aumentando, aunque en muchos casos si se permitió la comercialización de estas cintas fue porque transmitían un mensaje moralizante respecto a la sexualidad entre hombres, la cual aparecía problematizada y casi nunca presentada aún como una faceta admisible de la sexualidad del varón. En *Víctima* (*Victim*), de 1961, Basil Dearden retomaba el asunto que ya se había planteado en *Diferente a los otros* (*Anders als die anderen*), el de los chantajes a los que estaban expuestos los hombres que mantenían relaciones con otros hombres, en este caso en Reino Unido. Es una de las primeras películas que vuelve a emplear explícitamente la palabra “homosexual”. El protagonista es Melville Farr, un abogado casado con una mujer a la que ama; siente una atracción hacia las personas de su mismo sexo que procura mantener bajo control, con el conocimiento de su esposa. Melville ha entablado una relación afectiva aparentemente asexual con Barrett, un joven de clase trabajadora, pero tiene que dejarlo porque lo desea, y eso es algo que sus convicciones morales no le permiten. Pero ambos son víctimas de un extorsionador que les había sacado una foto el día de su despedida. Para obtener dinero Barrett comete un robo en su empresa, es metido en prisión y acaba suicidándose en su celda. Merville por su parte se ve obligado a acudir a la justicia para enfrentarse al chantajista, a riesgo de perder su buena reputación y de poner en peligro su carrera política, ya que está a punto de entrar en la Cámara de los Lores.

Hay otra línea narrativa que se ha ocupado de criticar los efectos de la educación represiva, llamando la atención acerca de los efectos negativos que tiene en los niños y adolescentes la vigilancia a la que son sometidos con objeto de intervenir en su desarrollo sexo afectivo. Su principal antecedente es la excelente y combativa *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*) de 1933. Pero tendremos que esperar hasta los sesenta para encontrar una cinta ligeramente reivindicativa como *Las amistades particulares* (*Les amitiés particulières*), de Jean Delannoy (1964), un singular drama romántico que trataba el asunto raramente abordado en el cine de los amores entre los muchachos. Georges de Sarre, hijo de muy buena familia, llega con catorce años a un internado. Oímos cómo uno de los sacerdotes arenga a los estudiantes:

Tened cuidado con vuestras amistades. Que no sean nunca esas amistades particulares que dan demasiada importancia a los sentidos. Que vuestras amistades sean amistades públicas y que sean amistades del alma.

Pronto nos damos cuenta que varios de los muchachos se aman, y aunque ese asunto no se haga explícito imaginamos que pueden tener algún tipo de encuentros íntimos. Los curas someten a una intensa vigilancia a



Imagen 144: Amor entre un chico de catorce y un niño de nueve en *Las amistades particulares* (1964)

Fuente: DVD. Paris: Europacorp, 2009

los niños con objeto de que no incurran en ese tipo de actitudes reprobables aunque entre ellos no falta quien se vea tentado también por esas pasiones. Uno de los sacerdotes suele llevar a su cuarto por las noches a uno u otro chico para invitarles a una copa, a fumar cigarrillos e imaginamos que a algo más si se le ofrece la posibilidad; cuando esto se descubre es expulsado.

Georges queda prendado de Alexandre, un niño de nueve años y singular belleza con quien comienza a intercambiar poemas de amor y pequeños regalos a pesar del riesgo que corren si son descubiertos. Un internado abandonado les sirve de lugar de encuentro para unas relaciones más sentimentales que carnales, pero a pesar de todo prohibidas. Reafirman su amor con un pacto de sangre y planean convencer a sus padres para que vayan de vacaciones al mismo lugar y así poder seguir viéndose todo el verano. Pero cuando son descubiertos en un pajar los obligan a separarse. Georges finge estar arrepentido y romper la relación con Alexandre, con la intención de volver a verle durante el verano. Alexandre sin embargo no reniega de su amor, por lo cual es expulsado. En el tren que le devuelve a casa, pensando que ha perdido el afecto de su amigo, el niño se tira del tren en marcha. Las melodramáticas escenas finales dan a entender al espectador que intervenir en esos afectos que son tan comunes en los chicos de esas edades puede tener consecuencias trágicas.

Entre las películas de los setenta que denunciaban los efectos negativos de la criminalización de la homosexualidad destaca la alemana *La consecuencia* (*Die Konsequenz*), de Wolfgang Petersen (1977). Martin, es un actor en la treintena que está encarcelado en Suiza por haber tenido un novio de quince años, algo a todas luces injusto ya que la relación era consensuada. Allí conoce a Thomas, el hijo de uno de los funcionarios de la prisión, y después de pasar juntos una noche en la celda se enamoran. Thomas le espera, y cuando Martin cumple su condena alquilan un apartamento para poder disfrutar de su romance. Pero los padres de Thomas se niegan a aceptar la situación y encierran al chico en un reformatorio en contra de su voluntad pero de forma legal, ya que su hijo no había alcanzado aún la mayoría de edad, establecida en veintiún años. Ellos esperan que allí harán de Thomas un hombre, pero lo que consiguen es empujarle hacia la marginalidad. En una ocasión el chico logra escapar, pasar a Alemania con un pasaporte falso y sobrevivir durante algún tiempo. como chapero, pero acaban por encerrarle de nuevo en el reformatorio. Esta vez sí logran domarle, convirtiéndolo en un muchacho sumiso y obediente, pero cuando sale libre ha perdido toda su inocencia, se entrega a la bebida, coquetea con el suicidio y sufre serios desequilibrios mentales.

La opresión que sufrieron los disidentes sexuales durante la época nazi ha recibido bastante atención en las últimas décadas. Como veremos, tras la Segunda Guerra Mundial fue frecuente atribuir tendencias homosexuales a los enemigos ideológicos fascistas para intensificar su vileza, pero hay otras películas que lo que hacen es denunciar la homofobia que caracteriza a esta ideología y la injusta persecución de que fueron objeto los homosexuales. Especialmente interesante es *Una jornada particular* (*Una giornata particolare*), de Ettore Scola (1977). En un edificio de viviendas de la Italia de Mussolini, con los discursos, himnos y consignas fascistas que se oyen como sonido de fondo por la radio que tiene puesta a todo volumen la portera, dos personas inician una amistad. Antonietta, casada con un militar y madre de seis hijos, conoce por casualidad a un vecino suyo, Gabriel, al que han expulsado recientemente de su puesto de trabajo como locutor de radio por ser marica. A pesar de la inmediata intervención de la inquisitiva portera, que avisa a Antonietta de que hay que desconfiar de ese hombre porque es "un pervertido, un subversivo, un antifascista, y con palabras más claras un hijo puta", ella se toma la libertad de pasar unas horas con Gabriel mientras su marido y sus hijos participan en un desfile militar. Se da cuenta de que su vecino es una buena persona y además se siente atraída sexualmente hacia él. Gabriel, con mucho tacto, va haciendo que zozobren algunas convicciones de ella acerca de las bondades que la propaganda fascista atribuye al régimen militar.



Imagen 145: Todo se opone a la relación entre Martin y Thomas en *La consecuencia* (1977)
Fuente: DVD. Berlín: Warner Home Video, 2008



Imagen 146: Gabriel y Antonietta en *Una jornada particular* (1977)
Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2007

Mantienen además un encuentro sexual; él le explica que puede funcionar sexualmente con una mujer, pero que eso no cambia nada. La película termina con unos hombres que han ido a buscar a Gabriel para llevarle al exilio; en aquella época fue frecuente en Italia aislar a los homosexuales llevándoles a pequeñas islas del Mediterráneo para evitar que contagiaran su depravación entre al resto del cuerpo social. Esa noche en vez de obedecer a su marido e irse a la cama con él para encargar otro bebé, Antonietta se queda leyendo sentada junto a la ventana *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, que su vecino le ha regalado, y desde allí observa cómo se lo llevan. También se desarrolla en la Italia fascista *El hombre de los lentes de oro* (*Gli occhiali d'oro*), de Giuliano Montaldo (1984) que narra el descrédito social en que cae el doctor Fadigati, muy querido y respetado en la ciudad de Ferrara, cuando se descubre su homosexualidad, lo cual le impulsa a acabar con su vida sumergiéndose en las aguas del río; corría el año 1938.

Entre los relatos que nos recuerdan el internamiento de los homosexuales en los campos de concentración destaca *Bent*, de Sean Mathias (1997). Max vive con su novio en un Berlín que aún recuerda el ambiente cosmopolita y sexualmente liberal de la República de Weimar, hasta que interviene la Gestapo y son enviados a Dachau. Su pareja muere apaleado, y Max siguiendo el consejo de otro deportado homosexual, Horst, finge ser judío para que le pongan el triángulo amarillo, con más posibilidades de supervivencia que el rosa. Ya en el campo Max inicia con Horst una relación afectiva que se limita a conversaciones fugaces y que jamás se refleja en un roce o en un gesto que pudiera evidenciar sus sentimientos, ya que sus movimientos están siendo permanentemente observados; sin embargo, en ocasiones logran hacer el amor, e incluso alcanzar el orgasmo, sin contacto físico, únicamente acariciándose con la palabra. La película recrea con tanta eficacia ese ambiente asfixiante y opresivo que no puede dejar indiferente a ningún espectador. Como era de esperar, la película termina trágicamente: acribillan a balazos injustamente a Horst, y el único momento en que a Max le es posible abrazar a su amigo es cuando le encargan que se deshaga de su cuerpo. Más amena aunque igualmente conmovedora es la historia que cuenta *Un amor por ocultar* (*Un amour à taire*), de Christian Faure (2005). La acción se inicia en París durante el régimen colaboracionista de Vichy, en 1942, época en que tanto judíos como homosexuales comenzaron a ser perseguidos en la Francia ocupada y deportados a los campos de concentración alemanes. Jean y Philippe, una pareja de hombres que viven juntos y mantienen una relación feliz pero discreta, protegen a Sarah y le dan otra identidad para evitar que la detengan por ser de origen judío. Una denuncia irresponsable del hermano de Jean, motivada por la envidia y los celos, tiene unas consecuencias mucho más graves de lo que había previsto: que deporten a Jean a Alemania por homosexual y que asesinen a Philippe cuando descubren que colabora con la resistencia. Jean sobrevive a las duras condiciones del campo, en que ha sido marcado con el triángulo rosa, y acabada la guerra regresa a París. Pero lo hace convertido prácticamente en un vegetal, ya que ha sido torturado y sometido a diversos experimentos médicos, como inyectarle hormonas y practicarle una lobotomía. Al poco tiempo muere, en compañía de su amiga Sarah y de sus padres. La película termina recordando emotivamente que el gobierno francés no derogó hasta 1981 la ley que criminalizaba la homosexualidad, vigente desde 1942, y que no reconoció la deportación de homosexuales hasta el 2001.



Imagen 147: Hombre marcado con el triángulo rosa, en *Un amor por ocultar* (2005)

Fuente: DVD. France: Optimale, 2005

Algunos dramas más recientes plantean el rechazo manifiesto que tienen hacia la homosexualidad los movimientos neonazis, y la paradoja de que en su seno no falta quienes la practican. En esta línea iba *Encrucijada de odios* (*Crossfire*) de Edward Dmytryk (1947); ya mencionamos que por condicionamientos de la censura solo pudo transmitir con insinuaciones poco explícitas que el asesino además de odiar a los judíos odiaba a los homosexuales, y que uno de ellos fue su víctima. En este tipo de relatos esa ideología se presenta de modo esquemático como el arquetipo del mal, por lo cual los neonazis son retratados de forma exageradamente negativa: brutos, descerebrados y manipulables, que entonan canciones patrióticas y apalean o asesinan a homosexuales e inmigrantes indefensos. Por ejemplo, en *Blutsfreundschaft*, de Peter Kern (2009) Axel se va de casa de sus padres con dieciséis años y entra en contacto con una banda neonazi. Como rito de iniciación debe mostrar su valentía matando a un trabajador social. Tras cometer el crimen se esconde en casa de Gustav, un hombre que ya supera los sesenta y que regenta una tintorería. Gustav se encariña del chico desde el principio porque le recuerda al novio que tuvo durante la guerra, fallecido en el campo de concentración en el que fueron internados con el triángulo rosa; ocurrió que presionado por las circunstancias Gustav traicionó a su amigo, y eso le permitió sobrevivir, pero ahora ese recuerdo le produce un hondo sentimiento de culpa. Tal vez para reparar simbólicamente su pasado ahora da una oportunidad a Axel aunque

le horrorice su ideología. Comienzan así una relación basada más en la diversión y la ternura que en el sexo. Pero los neonazis ponen entonces en su punto de mira a Gustav y comienzan a acosarle, lo cual motiva que éste decida ahorcarse. La danesa *Broderskab*, de Nicolo Donato (2009) nos cuenta el conflicto íntimo al que se enfrentan Lars y Jimmy, dos jóvenes neonazis con fuertes convicciones ideológicas, cuando quedan al cuidado de una casa de la organización en medio del campo y como resultado de la convivencia cotidiana se enamoran. Eso les sorprende a ambos, ya que hasta el momento habían estado saliendo con chicas, y les hace cuestionarse la homofobia que les habían inculcado sus mentores. Lars que es muy buen orador, pero nuevo en el grupo, comenta en una de las reuniones que el líder de las Secciones de Asalto Ernst Röhm e íntimo amigo de Hitler fue un maricón conocido públicamente, y que Hitler lo mandó matar para quitarse a ese rival tan poderoso de encima, usando como pretexto su homosexualidad. El cabecilla Fatty corrige inmediatamente a Lars y con gesto precavido se limita a negar que Röhm fuera maricón. Cuando más tarde el grupo se entera de la relación que mantienen, el castigo es inmediato y ambos amantes acaban malheridos.



Imagen 148: *Broderskab* (2009) ahonda en las contradicciones ideológicas del neofascismo.

Fuente: DVD. Denmark: DTS, 2009

También son numerosos los relatos que denuncian el odio que contra los homosexuales vierten algunos sectores fundamentalistas de las iglesias cristianas, que para justificar su actitud beligerante se amparan en la condena que de esa conducta sexual se hace en algunos pasajes de la biblia; ya hemos explicado en el capítulo introductorio que algunas de las traducciones fueron manipuladas para acentuar el supuesto rechazo de Dios hacia los homosexuales, pero que no hay constancia alguna de que Cristo emitiera ningún mensaje condenatorio acerca de ese asunto. La crítica es muy ligera en el drama estadounidense *Algo en que creer* (*Mass Appeal*), de Glenn Jordan (1984), en el cual un obispo católico expulsa del seminario a dos jóvenes que habían mantenido una relación íntima y a otro que le había dicho con sinceridad que era bisexual, porque los consideraba inadecuados para ordenarse aún cuando se comprometieran a respetar el celibato. En la producción del Reino Unido *Priest*, de Antonia Bird (1994) se cotejan dos posturas enfrentadas en el seno del catolicismo: los sectores más tradicionales que niegan el ejercicio de la sexualidad a sus sacerdotes, y los más progresistas, que llaman la atención acerca del hecho de que el celibato es una norma concebida para aumentar el poder patrimonial de la institución eclesiástica. El padre Greg vive torturado por una tendencias homosexuales que no puede refrenar. Un día acude a un local de ambiente y allí conoce a un chico con el que se involucra sentimentalmente. Cuando eso se llega a saber porque la policía los sorprende besándose en un coche, son juzgados por escándalo público y la prensa ventila el asunto, Greg pierde el respeto de sus superiores y de los feligreses, que desde entonces le hacen el vacío. En *La duda* (*Doubt*), de John Patrick Shanley (2008) a mediados de los años sesenta el padre Flynn, de honorabilidad intachable y talante progresista, tiene como peor enemigo a la antipática hermana Beauvier, espantosamente beata y estricta en cuestiones morales. El acoso al que somete a Flynn es sistemático, esparciendo rumores envenenados y despertando dudas en torno a sus motivaciones; la insinuación más grave acerca del compasivo sacerdote es que éste pueda tener un vínculo afectivo excesivo con uno de sus monaguillos, un chico negro y probablemente homosexual que tiene problemas de integración. La sospecha se difunde y crea un ambiente irrespirable en torno al sacerdote; cuando el obispo se entera de lo que ocurre lo traslada de parroquia, pero no para castigarle, sino para premiarle con un destino mejor.

Pero la homofobia social no está presente en unas ideologías y religiones concretas, sino en el tejido social en general, algo que se hace notar en multitud de cintas. Hemos revisado ya muchos ejemplos, pero vamos a recordar algunas películas más a vuelapluma. *El crimen de Laramie* (*The Laramie Project*), de Moises Kaufman (2002) emplea una narrativa inusual para explorar el efecto que ha tenido en las gentes de una población de Wyoming el horrendo crimen que allí se acaba de cometer. Dos chicos de la población habían engañado al joven Matthew Shepard haciéndole pensar que también eran gays para llevarlo a una zona apartada, someterle a todo tipo de torturas, quebrarle el cráneo y dejarlo atado agonizante a un poste. Un grupo de teatro de Nueva York viaja hasta Laramie para reconstruir los hechos y recabar las opiniones de sus habitantes con vistas a escribir una obra de teatro; para ello llevan a cabo unas doscientas entrevistas que se van presentando ante las pantallas a modo de collage. El relato va aumentando en dramatismo a medida que vamos conociendo más detalles y nos damos cuenta de que a pesar de las apariencias el pensamiento homófobo está firmemente anclado en la comunidad. En *Soldier's Girl*, de Frank Pierson (2003), basada en hechos reales, un soldado de artillería, Barry, se enamora de una cabaretera llamada Calpernia. Superado el susto inicial cuando se da cuenta de que es una travesti, Barry se entrega totalmente a la relación. Pero eso es algo que no acepta el homófobo entorno militar en el que se desenvuelve; uno de sus compañeros, instigado

por otros, lo apalea con un bate de baseball hasta acabar con su vida. *Brother to Brother*, de Rodney Evans (2004) rinde homenaje a Richard Bruce Nugent, poeta y pintor del "renacimiento del Harlem", y explora la homofobia internalizada en la subcultura de los negros de nueva York. En la polaca *Homo Father*, de Piotr Matwiejczyk (2005) unos vecinos apalean hasta dejar al borde de la muerte a un homosexual muy afeminado que estaba haciendo el papel de padre de una niña que le había dejado a su cargo una amiga suya. *Handsome Harry*, de Bette Gordon (2009) plantea un misterio psicológico en torno a un veterano del Vietnam que para ocultar que había mantenido una relación íntima como otro soldado se juntó con otros marines para pegarle una paliza, algo de lo que décadas después aún se arrepiente.

Más reivindicativa es *Prayers for Bobby*, de Russell Mulcahy (2009) un efectivo melodrama que denuncia la angustia que sufren muchos jóvenes que ven minado el sentido de su propia valía debido a la intolerancia que propagan algunos sectores religiosos conservadores. Basada en un hecho real, relata las presiones que sufre Bobby por parte de su madre, una mujer muy religiosa que no acepta bajo ningún concepto la preferencia sexual de su hijo. Asistir a reuniones parroquiales y seguir una terapia familiar no consigue modificar sus sentimientos. El joven tiene que abandonar su hogar ante la incompreensión de su familia, y después de sufrir un desengaño amoroso acaba suicidándose. Es entonces cuando la madre acude a un sector de la iglesia más razonable que le abre los ojos y le ayuda a hacer una lectura más realista y actualizada de la Biblia; se convierte además en una militante en la lucha por la aceptación de la diversidad sexual.

Otra película reciente que recrea la lucha militante de los gais en los Estados Unidos es *Mi nombre es Harvey Milk* (*Milk*), de Gus Van Sant (2008) recuerda la lucha política del activista Harvey Milk, en San Francisco desde principio de los 70, sus dificultades para combatir la homofobia promovida por personajes como Anita Bryant y su posterior asesinato. En nuestro entorno, ser etiquetado como homosexual sigue siendo aún hoy una barrera casi infranqueable para adquirir poder político. Milk fue el primer hombre que logró obtener el apoyo de los votantes de San Francisco, aún siendo abiertamente gay y en 1977 fue elegido para la junta de supervisores. Sus intentos de legislar en contra de la discriminación por razones de orientación sexual encontraron una fuerte oposición por parte de los sectores más conservadores. En 1978 el alcalde Moscone y el concejal Milk fueron brutalmente asesinados de cuatro y cinco disparos respectivamente por Dan White, un supervisor ultraconservador. El resultado del juicio, con un veredicto de inocencia de asesinato y una condena de siete años por homicidio involuntario -de la que solo cumpliría cinco- originó una indignada revuelta popular en San Francisco.

Revisemos sin entrar en detalles algunas cintas más cuya intención es la reivindicación de los derechos de los disidentes sexuales. *Philadelphia*, de Jonathan Demme (1993) denuncia la injusticia que supone que los homosexuales enfermos de sida sean expulsados de sus empleos; pero la película va dirigida al espectador heterosexual, a quien se le recuerda que de acuerdo a los valores superiores de América este tipo de discriminación no es admisible, por muy desagradable que le resulte el estilo de vida de los gays. *Mi vida en Rosa* (*Ma vie en rose*), de Alain Berliner (1997) defiende la conveniencia de permitir que los niños transexuales crezcan en un entorno que les permita ser como son sin miedo. *Uncut*, del canadiense John Greyson (1997) cuestiona la necesidad de circuncidar a los niños, y recuerda que en 1871 un libro aseguraba que el prepucio era la causa de la masturbación, el cáncer y la homosexualidad. *Return to Innocence*, de Rocky Costanzo (2001) denuncia la injusticia que supone considerar abusos sexuales las relaciones consensuadas entre un adulto y un adolescente. *Say Uncle*, de Peter Paige (2005) llama la atención acerca de la paranoia antipedófila que se ha hecho tan común en los Estados Unidos como resultado de la permanente alerta en que se mantiene a la población en relación los casos de abusos sexuales y pornografía infantil. *La guerra de las bodas* (*Wedding Wars*), de Jim Fall (2006) reivindica el matrimonio homosexual presentando una ficción un tanto absurda. ¿Que ocurriría si todos los gais del país, peluqueros, modistos y similares, se declararan en huelga para conseguir ese cambio legislativo?.



Imagen 149: La madre de Bobby se vuelve una activista tras el suicidio de su hijo en *Prayers for Bobby* (2009).

Fuente: DVD. Berlin: CMV Laservision, 2011

3.2.4.2 - Modalidad normalizadora.

Aunque la intención de problematizar la homosexualidad ha sido la más frecuente en el cine dirigido al gran público, desde los inicios del séptimo arte hubo películas que ofrecían una visión más positiva. Algunas de ellas como *Irene* (1926), *A Girl in Every Port* (1928), *Their First Mistake* (1932), *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*), de 1938; *Obsesión* (*Ossessione*), de 1942, o *Las zapatillas rojas* (*Red Shoes*), de 1948, tenían protagonistas o personajes principales cuya homo o bisexualidad se insinuaba con bastante claridad, y que se estaban caracterizados de tan forma que despertaran la simpatía de los espectadores. Otras simplemente incluían en la trama, con mayor o menor grado de explicitud, a personajes poco relevantes identificables como tales sin necesidad de estigmatizarlos: entre otras *Melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*), de 1929; *Parece que fue ayer* (*Only Yesterday*), de 1932, *Call her Savage* (1932); *Bar Wonder* (1934); *Hotel du Nord* (1938); *La regla del juego* (*La règle du jeu*) de 1939, *El tercer hombre* (*The Third Man*) (1949).

Durante los oscuros años de la postguerra tanto en Europa como en Estados Unidos se omitía casi toda mención al asunto de la sexualidad entre hombres; a partir de los años sesenta la eliminación de la censura propició una suerte de lucha de discursos entre distintos puntos de vista. En España ocurrió algo muy parecido con la diferencia de que la censura no se eliminó hasta 1977. Durante la dictadura predominó el silencio, y las alusiones veladas que se hacían al asunto fueron predominantemente problematizadoras, especialmente moralizantes y ridiculizantes. A pesar de ello algunos cineastas lograron en esta época colar algunos mensajes más normalizadores: la aparición de personajes heroicos cuya heterodoxia sexual podía adivinarse como el capitán Santiago Balcázar en *¡Harka!* (1941) y Carlos Martín en *Los agentes del quinto grupo* (1955); individuos retratados con cierta simpatía como don Amaro *Alta costura* (1954), el taxista Pepe en *El guardián del paraíso* (1955), Néstor en *La semana del asesino* (1973) o simplemente incluidos en la trama con normalidad como el tío Frasquito *Pequeñeces* (1950), los hombres ambiguos de *Entierro de un funcionario en primavera* (1958), el Mercedes en *La pandilla de los once* (1961), Juan José en *Se necesita chico* (1963), los jóvenes de *El juego de la oca* (1965); parejas como Francisco y Cuchirri en *Los hijos de la noche* (1939) o Pepe y Cástulo en *Deliciosamente tontos* (1943). Con la transición se pasó en nuestro país de una férrea censura previa que imposibilitaba a los directores y guionistas tratar de forma directa la homosexualidad, a una explosión de discursos que revelaban la coexistencia de distintas perspectivas y concepciones acerca de esta faceta de la masculinidad. Así, además de los mensajes tradicionales encaminados a problematizar la homosexualidad, que siguen difundiéndose ampliamente, el cine comenzó a transmitir visiones más positivas: hombres que alternan etapas en que disfrutan de la sexualidad y se enamoran de personas de ambos sexos; homosexuales felices que tienen éxito en el trabajo y en el amor; familias y grupos de amigos a los que les da igual cual sea la preferencia sexual de cada cual; individuos cuya orientación sexual es un asunto secundario porque sus principales metas en la vida son otras.

3.2.4.2.1 - La homosexualidad

A medida que aumentaba el número de filmes con la intención de ofrecer una imagen de la homosexualidad carente de problematización, se fueron incluyendo personajes que podían expresar sus preferencias sexuales sin que eso les abocara a un destino trágico ni despertara necesariamente la oposición de quienes les rodeaban. Durante las últimas décadas se han multiplicado los relatos cinematográficos en los que las presiones son mínimas, y si se producen éstos las superan con relativa facilidad. Aunque esto no ha sido muy frecuente en nuestra tradición cinematográfica nos encontramos ante una tendencia en expansión. Probablemente las más efectivas a la hora de transmitir estos mensajes normalizadores sean las cintas dirigidas al gran público. Las de temática gay abordan asuntos relacionados directamente con la orientación homosexual del deseo, el estilo de vida y los conflictos sociales en los que se ven envueltos los hombres homo y bisexuales, pero tienen el inconveniente de que, dado el sector del público al que va dirigido, su poder de difusión en el conjunto de la sociedad es bastante limitado.

Repasamos aquí a vuelapluma algunas producciones europeas y americanas que incorporan en la trama personajes explícitamente homosexuales que están retratados con cierta simpatía, de tal forma que se ofrece al espectador la posibilidad de identificarse con ellos. En primer lugar nos detendremos en algunas biografías de personajes históricos relevantes en algún campo cuya orientación sexual no se esconde y a quienes el público aprecia por su genialidad o sus logros; el cine español no es muy prolífico en este tipo de relatos biográficos, pero contamos por ejemplo con *Las cosas del querer* (1989) sobre el cantante Miguel de Molina y *Muerte en Granada* (1996), ficción acerca del poeta Federico García Lorca. Seguimos con algunas de las pocas cintas dirigidas al público general en las cuales los protagonistas son homosexuales como *Manuel y Clemente* (1986), Mikel en *Malas temporadas* (2005) o Daniel en *La distancia* (2006). Recordamos luego

algunas películas heterocentradas que incluyen algún personaje secundario o incidental no estigmatizado, que puede estar más o menos estereotipado; en la muestra encontramos entre otras *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona* (1979), *Cinco tenedores* (1980) o *Asalto al Banco Central* (1983), *Ander y Yúl* (1989), *¡Oh, cielos!* (1995). Ponemos también algunos ejemplos de películas generalistas integradoras: dos protagonistas de distinta orientación sexual como en *La semana del asesino* (1973) o *La luz prodigiosa* (2003); grupos mixtos como *La noche más hermosa* (1984), *Gracias por la propina* (1997), *Sin vergüenza* (2001) y una larga lista. Seguimos con algunas cintas cuya forma de transmitir el mensaje normalizador es incluir en la trama personajes cuya homosexualidad queda en segundo plano, trasladando el conflicto a otros asuntos: *Moros y cristianos* (1987), *90 millas* (2005), *Pájaros de papel* (2010). Analizamos también algunas películas que tratan de dar legitimidad a las parejas formadas por personas del mismo sexo como *Spinnin'* (2007) o *Vida de familia* (2007).

Tradicionalmente, en el dirigido al público general el héroe o héroes suelen estar encarnados por heterosexuales sin fisuras. La principal excepción está en las biografías de algunos personajes históricos cuya homo o bisexualidad era pública, pero cuya relevancia radica no tanto en su orientación sexual como en su poder, su genialidad o su inteligencia. Aún así, la principal tendencia en estos casos ha sido mostrar los aspectos más escabrosos: el suicidio del escritor japonés en *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985), la muerte del dramaturgo inglés Joe Orton a manos de su pareja en *Ábrete de orejas* (*Prick Up your Ears*), de 1987, el suicidio del director de cine James Whale en *Dioses y monstruos* (*Gods and Monsters*), de 1998, o el asesinato del magnate de la moda Gianni Versace en *Fashion Victim* (2008), por poner algunos ejemplos. Más raras son las películas que muestran sus simpatías hacia estas figuras y trasladan una visión normalizadora de su sexualidad. Es el caso de algunas cintas que denuncian la homofobia social como *Los juicios de Oscar Wilde* (*The Trials of Oscar Wilde*) de 1960, *Der Einstein des Sex*, de 1999, sobre el sexólogo Magnus Hirschfeld, la vida del escritor cubano Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* (*Before Night Falls*) (2000) o *Mi nombre es Harvey Milk* (*Milk*), de 2008, sobre el activista gay norteamericano. En otros casos se trata de biografías que enfocan la vida del personaje desde dentro de su experiencia homosexual como la historia del bailarín ruso *Nijinsky* (1980) y su relación con su protector Diaghilev. Dado que ya nos ocupamos de todas estas cintas en otros lugares podemos recordar aquí unas pocas películas biográficas con una intención más claramente normalizadora. Sirvan como ejemplos las de Derek Jarman sobre el pintor *Caravaggio* (1986) y el filósofo *Wittgenstein* (1993), la del griego Yannis Smaragdis acerca del poeta *Kavafis* (1996), la de Karim Ainouz acerca de el artista brasileño *Madame Satã* (2002), la de Abdelkrim Bahloul *Le soleil assassiné* (2003) sobre el poeta Jean Senac y los dos norteamericanas que tienen como protagonista al escritor Truman Capote: *Capote*, de Bennett Miller (2005), e *Historia de un crimen* (*Infamous*), de Douglas McGrath (2006).



Imagen 150: En compañía de su amigo Mayrand Keynes. *Wittgenstein* (1993)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

Con *Caravaggio* (1986) Derek Jarman hace todo un ejercicio de poesía visual para homenajear al pintor italiano que con su estilo característico propiciaría la transición desde la pintura renacentista a la barroca. La historia, que está intencionalmente llena de anacronismos, comienza con el protagonista, que falleció en 1610 poco antes de cumplir los cuarenta años, en su lecho de muerte con la única compañía de su fiel ayudante Jerusaleme. La homosexualidad de Caravaggio es un aspecto de su persona en el que no se pone excesivo énfasis, ya que lo que se pretende resaltar es su genialidad artística en una cinta con aspiraciones de convertirse en una obra de arte en sí misma. En *Wittgenstein* (1993) construye un ameno relato experimental en el que intenta trasladar al lenguaje cinematográfico algunos de los conceptos esenciales que caracterizaron el pensamiento del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Continuamente se nos sorprende con las agudas reflexiones del genial pensador, llenas de sentido del humor y que suponen un continuo estímulo para el pensamiento. Entre otras cosas se nos cuenta su amistad con el economista Mayrand Keynes, un hombre casado cuya bisexualidad se hace explícita y con el que comparte a un joven estudiante del que ambos son amantes. La vida sexual de Wittgenstein no se oculta, aunque tampoco se dan demasiados detalles, ya que el relato está dedicado más que nada a retratar la tortura interior y las geniales intuiciones del pensador.

Tampoco en *Kavafis* (*Kavafēs*), de 1996, el griego Yannis Smaragdis pretende ofrecer una biografía al uso. Traza con gran belleza la trayectoria vital del poeta Konstantinos Kavafis (1863-1933) a través de los recuerdos que le vienen a la mente, siendo ya un anciano que yace moribundo en la cama. Vamos conociendo

así distintas vivencias de este poeta de carácter tímido y aire melancólico. La película constituye un poema visual en sí mismo, con una sucesión de escenas y situaciones en las que prima la belleza de las imágenes, con un fondo musical que trata de evocar en el espectador las entrañas emocionales del protagonista, todo ello salpicado con fragmentos de sus poemas históricos y eróticos.

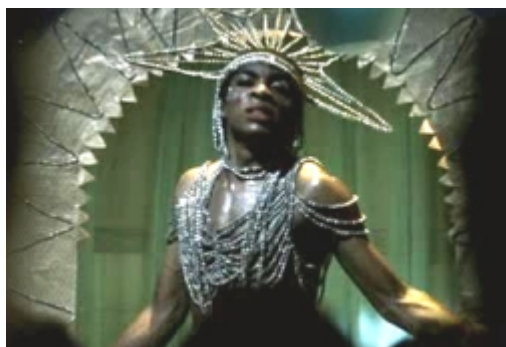


Imagen 151: Uno de los números musicales de *Madame Satã* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2004

La cinta brasileña *Madame Satã*, de Karim Ainouz (2002) traza una biografía parcial del artista y cantante João Francisco dos Santos (1900-1976) un negro analfabeto y homosexual que obtuvo cierta fama en los Carnavales parodiando a la mujer fatal que aparecía en la película de 1930 *Madame Satán*, de Cecil B. De Mille. Llegó a ser todo un mito entre las clases desfavorecidas por la energía con la que defendía a las prostitutas y otras gentes marginadas de Río de Janeiro. Lejos de ofrecerse aquí una imagen idealizada de João, se le retrata como un individuo carismático pero muy contradictorio: tan violento como tierno, tan sinvergüenza como generoso, tan cruel como bondadoso. Las actuaciones en las que canta ante su público sin acompañamiento musical son humildes y están despojadas de todo glamour, pero por eso mismo resultan atractivas. A medida que lo conocemos se nos hace sencillo simpatizar con João, a pesar de que para las instituciones sea un indeseable y un desecho social.

En *Le soleil assassiné*, de Abdelkrim Bahloul (2003), se hace un homenaje al locutor de radio y poeta argelino de origen francés Jean Senac, quien decidió quedarse en el país después de la independencia de Argelia en 1962. Desde su programa de radio se esforzó por mantener la cultura francófona en el país musulmán divulgando la poesía y el teatro entre sus oyentes, organizando certámenes y concursos. Eso hizo de él un personaje muy popular entre la juventud del país, pero el ascenso de las ideologías fundamentalistas islámicas en Argelia tras la independencia le pusieron en aprietos. Así, en un acto público en el que se recitaban poesías, un musulmán integrista le pregunta si cree que no estando casado y siendo homosexual puede dar un buen ejemplo a la juventud de su país. Esta es su respuesta:

El ejemplo que doy a la juventud es el de un trabajador intelectual, socialista y progresista, que va al contacto con la gente (...) Sí, soy homosexual. Pero prefiero ser un homosexual que no molesta a nadie con su sexualidad que un censor y un moralista que busca el escándalo preguntando a la gente sobre su vida privada, en público.

Los asistentes al acto dan su apoyo al poeta con una calurosa explosión de aplausos; la tenacidad e ilusión con la que se había entregado a la labor de difundir la cultura y la libertad de pensamiento lo había rodeado de un grupo de gente que lo apreciaba. Pero eso no impidió que tiempo después Jean Sénac fuera asesinado sin que nunca se esclareciera quién fue la mano ejecutora. Corría el año 1973.

Hay dos filmes a cual más interesante que describen el proceso de investigación y documentación que llevó a cabo al novelista Truman Capote (1924-1984) a fin de construir los personajes de su novela *A sangre fría*, publicada por primera vez en 1965. Se trata de *Capote*, de Bennett Miller (2005), e *Historia de un crimen* (*Infamous*), de Douglas McGrath (2006). Aunque el segundo es en nuestra opinión el más logrado no vamos a entrar a valorar las diferencias entre ellos, sino a concentrarnos en analizar la forma en que el relato despliega su mensaje normalizador. Corre el año 1959 y el escritor viaja con una amiga suya a una pequeña población en la que ha tenido lugar un horroroso crimen; su intención es escribir un reportaje y valorar el impacto que haya podido tener el trágico suceso en las gentes de aquella comunidad. La imagen provocativa que ofrece Truman inicialmente con sus ropas llamativas, su ostentoso afeminamiento y sus comentarios mordaces no es nada propicia para que los lugareños confíen y se abran a él; del mismo modo, el espectador tiende también en estos primeros momentos a distanciarse de ese extraño individuo por lo artificial de sus poses. Pero lo que se nos enseña a medida que avanza la historia es que detrás de esa aparente frivolidad hay una persona sensible que ha sabido recuperarse inteligentemente de sus heridas, capaz de escuchar y de



Imagen 152: *Le soleil assassiné* (2003) hace un homenaje al poeta argelino Jean Sénac

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2002

intonizar con el desconsuelo de los demás; un hombre que se entrega apasionadamente a la tarea de ahondar en la naturaleza humana; una persona tan contradictoria como los personajes de sus novelas. Así, igual que el protagonista se va ganando a los lugareños y a los asesinos para obtener la información que necesita, de forma casi inevitable va obteniendo nuestras simpatías; llega así un momento en que la homosexualidad de Capote queda en un segundo plano porque quedamos fascinados por la sutileza de sus pensamientos y por su talento.

Aparte de las películas biográficas como las que acabamos de mencionar, en nuestras cinematografías constituyen verdaderas rarezas las producciones dirigidas al gran público en las que el protagonista sea un hombre explícitamente homosexual y que el relato propicie que los espectadores dirijan sus simpatías hacia ellos. Encontramos sin embargo algunas excepciones. Por ejemplo, la alemana *Sabiduría garantizada* (*Erleuchtung Garantiert*), de Doris Dörrie (2000) tiene una forma peculiar de incorporar en el relato a un protagonista gay sin que ese aspecto de su vida adquiera una especial relevancia; de hecho los espectadores solo conocen con certeza esa faceta suya al final de la historia, cuando han tenido tiempo de encariñarse de tal singular personaje.



Imagen 153: Gustav con su hermano Uwe en *Sabiduría garantizada* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2008

Gustav, un gran aficionado a la filosofía oriental y a la meditación, viaja a Japón en compañía de su hermano Uwe para alcanzar la paz interior. Tras ese viaje iniciático no alcanzan la sabiduría, como irónicamente indica el título, pero sí salen enriquecidos en muchos aspectos. Al final, cuando sentados uno frente al otro regresan en tren del monasterio zen en el que habían estado viviendo unos días, Gustav le comenta tranquilamente a su hermano Uwe que es gay. Con la complicidad que se ha creado entre ellos tiene la suficiente confianza para hacerlo. No obstante, esa revelación es más una muestra de confianza que una urgencia por "salir del armario", experiencia que nuestro imaginario suele considerar como un acto teñido de miedo y de angustia. Otro ejemplo de este tipo es *Voces en la noche* (*The Night Listener*), de Patrick Stettner (2006), protagonizada por Gabriel, un locutor radiofónico cuya orientación sexual se hace explícita desde el principio. Ese aspecto de su persona no ocupa sin embargo un lugar central en la trama ni es origen de un conflicto con el entorno, pero marca su personalidad, ya que es una persona compasiva, sensible e implicada en su realidad social. De ello se nos informa al principio, pero se trata de circunstancias que rodean al protagonista, no el asunto en torno al cual gira la historia.

En las últimas décadas se ha ido haciendo más frecuente la aparición fugaz en las cintas heterocentradadas de homosexuales en papeles secundarios o incidentales sin necesidad de marcar su otredad, como había ocurrido ya en el cine de entreguerras. En esta línea van las películas que ya hemos revisado al tratar los secundarios positivos en función del héroe heterosexual. En otros casos la función es más neutra, y el mensaje normalizador reside en que simplemente están ahí, aceptados con naturalidad por su entorno. Es lo que ocurre por ejemplo en una de las comedias recientes de Woody Allen: *Si la cosa funciona* (*Whatever Works*), estrenada en el 2009, pero con un guión que el director tenía guardado en un cajón desde los setenta. Ya hemos visto que Allen ha tendido a marcar la otredad de la experiencia homosexual en su cinematografía, pero en esta película trata de ofrecer una visión más positiva. El protagonista es Boris, un hetero ya maduro que revela sus zozobras sentimentales y existenciales. Sin entrar en la trama, simplemente mencionar que hacia el final de la película irrumpe en escena John, un hombre maduro de fuertes convicciones religiosas que había abandonado a su esposa para irse con su amante femenina; estando en un bar conoce a Howard, que está abatido porque su esposo, con el que se había casado en Holanda, lo ha abandonado. John acaba confesándole que en realidad ni su mujer ni su amante le habían despertado nunca grandes pasiones, que si se había casado era simplemente porque eso es lo que hacían todos y también porque tenía miedo de reconocer qué era lo que de verdad le excitaba. John inicia entonces una relación con Howard. El protagonista, que es la voz del propio director, se admira de que un republicano, beato, ultraconservador y amigo de los rifles, haya cambiado tanto y resalta la importancia de que por primera vez en su vida adulta sea feliz. Al final, vemos a John y Howard entre otras parejas de amigos hetero que están celebrando el año nuevo. A pesar de todo, el relato no consigue evitar caer en ciertos tópicos: la pareja va a montar una tienda de antigüedades en Chelsea porque tienen una colección estupenda de carteles de películas; es decir, como John se ha transformado en gay parece necesario que adopte una de las profesiones que el estereotipo designa para los homosexuales.

Muchas de las películas de la modalidad integradora, que ha dado lugar a buen número de filmes en las últimas décadas, tienen una intención normalizadora. Ya hemos explicado anteriormente que un recurso que se ha empleado en el cine dirigido al público general es presentar a dos personajes principales, uno

homosexual y otro heterosexual, a quienes las circunstancias unen; el hecho de que tengan que sumar esfuerzos para alcanzar algún objetivo común hace que acaben venciendo sus recelos, superando sus prejuicios y aprendiendo a apreciarse mutuamente, como ocurría en la policiaca *Algo más que colegas* (*Partners*), de James Burrows (1982). En el caso de la irlandesa *Cowboys & Angels*, de David Gleeson (2004) es la necesidad de compartir piso en Limerick lo que junta a dos veinteañeros. Shane trabaja en una oficina y es hetero, en tanto Vincent es estudiante de arte y gay. Poco después de mudarse al piso que han alquilado los dos chicos mantienen una conversación despojada de todo elemento problematizador en la cual revelan cuál es la preferencia sexual de cada uno. La frescura y tranquilidad con lo que lo hacen contrasta con los dramas que habitualmente han rodeado al hecho de salir del armario. El conflicto no reside por tanto en las preferencias sexuales de los personajes; el problema en este caso es que Shane, para disgusto de Vincent, se ve envuelto en el consumo y tráfico de drogas, aunque consigue librarse a tiempo del peligro. En última instancia es Shane el que se enriquece más de su contacto con Vincent, un joven creativo y vitalista, más maduro y con las ideas más claras. Así, en cierto momento Shane muestra su agradecimiento a su amigo diciéndole: "has volcado tu magia en mi, y ya nunca volveré a ser el mismo". En esa misma línea va *Kiss Kiss Bang Bang*, de Shane Black (2005), aunque la complejidad del relato es mucho mayor; en ella dos héroes masculinos, un hetero bastante torpe y un gay con gran agilidad mental, colaboran para esclarecer una serie de asesinatos.

Entre las cintas que integran personajes homosexuales en grupos de distinto tipo también abundan las que tienen esta intención de ofrecer una visión normalizadora. Una creación pionera en Europa que va en esta línea es *La cosecha estéril* (*La commare secca*) de Bernardo Bertolucci (1962), que cuenta la intrigante investigación policial acerca del asesinato de una prostituta en un parque de Roma. Es un homosexual que había estado intentando ligar en el parque quien observa cómo fue asesinada la prostituta, y el que sirve de testigo para identificar al culpable. Así, aunque se le ubica en los márgenes de la sociedad y aunque la sexualidad sea lo central en su caracterización, se le otorga un papel positivo. Otras



Imagen 154: Homosexual ligando en un parque. *La cosecha estéril* (1962)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2008

películas presentan personajes más estereotipados y fácilmente reconocibles que son aceptados por su entorno social tal como son; un ejemplo sería *Próxima parada, Greenwich Village* (*Next Stop, Greenwich Village*), de Paul Mazursky (1976), que nos traslada al Nueva York de los años cincuenta. En el bohemio barrio de Greenwich Village hay un grupo de amigos de distintas etnias y religiones en el que se integra con normalidad un chico gay de raza negra, Bernstein. Sus apariciones son breves, y aparece caracterizado de forma bastante tópica; es algo afeminado, un tanto enamorado y promiscuo. En la misma línea va, *Car Wash*, de Richard Pryor (1976), que narra en tono desenfadado cómo transcurre la jornada laboral en una empresa de limpieza de coches de Los Ángeles. Entre el grupo de trabajadores se incluye a Lindy, un chico negro muy amanerado y perfectamente reconocible por su peinado de mujer y el largo foulard azul que lleva sobre su mono de trabajo naranja. El hecho de que Lindy interactúe con la variopinta plantilla de limpiacoches y que todos acepten su singularidad transmite cierto mensaje normalizador; no obstante, lo estereotipado de su caracterización deja bien claro que los gais pueden ser divertidos y dignos de pertenecer al endogrupo, pero que son esencialmente diferentes de los hetero. Un ejemplo más reciente sería la comedia dramática coral canadiense *Wilby Wonderful*, de Daniel MacIvor (2004), que nos traslada a una pequeña isla del Canadá en la que conviven personajes muy dispares. Entre ellos está Dan, que después de que su mujer lo dejara y lo maldijera, deseando que ojalá se pudiera en el infierno al enterarse de sus aventuras con los hombres, lo único que desea es morir. El relato aprovecha para parodiar ligeramente la tendencia suicida de algunos gais presentando una sucesión de intentos de suicidio por parte de Dan que nunca dan resultado. Finalmente logra superar esos impulsos autodestructivos y sobrevivir gracias a Duck, otro habitante de la isla que llevaba tiempo intentando obtener su amor.

Una manera de presentar la sexualidad entre hombres sin problematizarla es incluyendo en la trama a unos personajes que se salen de los parámetros heterosexistas, pero cuya orientación sexual no es lo que causa la tensión dramática, con lo cual se desplaza el conflicto a otros asuntos. Es el caso de *Un mauvais fils*, de Claude Sautet (1980) que integra con elegancia a un personaje secundario retratándolo con rasgos positivos. Se trata del librero Dussart, un hombre maduro, culto, dotado de una gran empatía, amante de la literatura y un apasionado de la ópera. Su ligero amaneramiento revela su orientación sexual, pero ese aspecto de su vida no tiene tanta relevancia como el hecho de que se implique personalmente en la ayuda a los drogadictos que están en proceso de rehabilitación ofreciéndoles trabajo en su establecimiento. También *Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Laundrette*), de Stephen Frears (1985) deja en segundo plano la

sexualidad de los protagonistas. Plantea una historia de amor interracial en Londres entre Omar, un chico perteneciente a una próspera familia pakistaní que regenta una lavandería y Johnny, un pandillero inglés que tontea con las ideas fascistas. No es el tipo de relación que mantienen lo que les causa problemas, sino la xenofobia de los antiguos amigos de Johnny, quienes ven con malos ojos que uno de los suyos trabaje para los paquistaníes. Después de inaugurar con gran éxito la bonita lavandería, los pandilleros destruyen el establecimiento y apalean a Johnny. A pesar de todo, al final de la historia vemos que Omar lava las heridas de Johnny y que ambos están decididos a seguir juntos y sacar el negocio adelante a pesar de las dificultades que puedan encontrar. Otra cinta más reciente que va en esta línea es *Drôle de Félix*, de Olivier Ducastel y Jacques Martineau (2000), cuenta las vivencias de un joven seropositivo que viaja haciendo autoestop y en el camino conoce a una serie de personas de distintas edades y preferencias sexuales. Lo que enfatiza la película es lo enriquecedor que puede ser el contacto humano y la comunicación, así como el valor que tiene disfrutar de los pequeños momentos y placeres. Por lo demás, su preferencia sexual no es motivo de grandes conflictos con su entorno, y el hecho de ser portador del virus no supone una desgracia irreparable que le vaya a provocar de forma inevitable la muerte, ya que el tratamiento que recibe le permite vivir de forma asintomática.

Hay algunos relatos que ubican al personaje homosexual en un núcleo familiar que acepta sin reservas su singularidad. Es el caso de *The Hotel New Hampshire*, de Tony Richardson (1984). Cuenta la historia de un matrimonio bien avenido con cinco hijos que después de la guerra mundial transforma una vieja escuela en un hotel. Las vivencias de la familia, el despertar sexual de los hijos adolescentes y abundantes anécdotas conforman un ameno relato. Ocurre que Frank, uno de los hermanos, es tal como se califica a sí mismo "queer", y eso es un asunto que no ocasiona drama alguno en una familia que se limita a aceptar y querer a cada uno de sus miembros tal como es. Frank ni tan siquiera tiene la urgencia de salir del armario ante nadie. Está siempre ahí al servicio de la familia, pero no obstante el papel que se le da es poco relevante. Nada se nos cuenta de sus relaciones ni de su vida afectiva, hasta el punto de que da la impresión de que careciera de ella. Mucho más audaz es la producción australiana *Nosotros dos* (*The Sum of Us*), de Geoff Burton y Kevin Dowling (1994), en la que se presenta la figura inusual de Harry, un viudo entrañable que acepta sin fisuras la sexualidad de su hijo Jeff, con el que mantiene una buena convivencia. La mentalidad abierta de Harry en relación a estos asuntos se debe parcialmente al hecho de que su propia madre mantuviera una relación lésbica discreta durante cuarenta años, lo cual le hizo comprender que el amor no entiende de sexos. Por su parte Jeff siendo niño vio un día a su abuela y a su amiga durmiendo acurrucadas, lo cual hizo que contemplara esos asuntos sin demasiados prejuicios y que aceptara sin dramas innecesarios su propias tendencias. Cuando Harry queda inválido tras un ataque de apoplejía, su hijo y el novio de este se encargan de cuidarle; se lanza así al espectador el mensaje de que una pareja de dos hombres no necesariamente tienen que verse abocados al gueto, sino que puede integrarse en el tejido social aportando valores positivos para su entorno.

La legitimación de las uniones afectivas entre personas del mismo sexo es precisamente uno de los asuntos en los que se ha puesto más énfasis en el cine con intención normalizadora. Por ejemplo, *La otra pareja* (*All Over the Guy*), de Julie Davis (2001) es una comedia romántica que cuenta cómo se desarrollan paralelamente dos relaciones, una heterosexual entre Jacky y Brett y otra homosexual entre los mejores amigos de estos, Tom y Eli. La mayoría de la historia gira en torno a los tiras y aflojas afectivos, pequeños malentendidos, alguna escena de sexo y diálogos ligeros pero entretenidos a través de los cuales ambas parejas de novios se van conociendo y acaban por congeniar. Tom y Eli llegan a un compromiso afectivo el mismo día en que Jacky y Bett celebran su boda. La historia termina con las dos parejas charlando y bailando románticamente mientras comienza a anochecer. Otra película que va en esta línea es *Adam & Steve*, de Craig Chester (2005). Plantea que la pareja puede



Imagen 155: *Nosotros dos* (1994) ofrece la inusual imagen de un padre que acepta incondicionalmente la sexualidad de su hijo.

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004



Imagen 156: Boda por el rito judío en *Adam & Steve* (2005)

DVD. London: TLA Releasing, 2006

ofrecer una estabilidad afectiva y ser una alternativa válida al estilo de vida gay promiscuo. Después de distintas peripecias los protagonistas contraen matrimonio por el rito judío; algunas congregaciones judías celebran estas bodas y aceptan sin dificultades en su seno a las parejas del mismo sexo. En la coproducción entre Reino Unido y Nigeria *Rag Tag*, de Adaora Nwandu (2006) dos amigos de raza negra residentes en Londres que se conocían desde la adolescencia, se reencuentran cuando tienen veintitrés años y el amor mutuo que sienten les anima a vencer todas las dificultades e irse a vivir juntos.

Comentar por último que un procedimiento que ha empleado el cine de temática gay para lanzar un mensaje normalizador es reemplazar el héroe heterosexual característico de los relatos clásicos por un héroe homosexual hacia el que se dirigen las simpatías de los espectadores; dado que este tipo de filmes no son los preferidos por el gran público, sino que van dirigidos a la comunidad gay, su poder normalizador es limitado. Un ejemplo de esta tendencia la encontramos en las adaptaciones dirigidas por Ron Olivier de las novelas de la serie *Donald Strachey Mysteries* del escritor y periodista Richard Lipez, que es públicamente gay. Coproducidas por Canadá y Estados Unidos, tienen como protagonista a Donald Strachey, publicitado como "el primer detective privado gay de América", quien vive en Nueva York con su pareja Tim, un abogado implicado en asuntos sociales. El motivo de que Donald sea investigador privado es que tuvo que dejar el ejército cuando se hizo pública su homosexualidad después de haberse enamorado de un teniente; la mayoría de los casos que le encargan están relacionados con el mundo gay, ya que a sus clientes les da seguridad saber que él también es homosexual y va a defender sus intereses. Donald y Tim son dos personajes retratados con simpatía; su relación se sale del tópico según el cual los gais son promiscuos y tienen como interés central el sexo. En este caso se trata de una pareja en la que ambos están enamorados y son fieles. Disfrutan de una divertida convivencia con algunos momentos de intimidad y de sexo, pero el énfasis no se pone en ello, sino en las aventuras en las que se ven envueltos en su lucha por la justicia. En el primer filme de la serie *Third Man Out* (2005), Donald Strachey investiga quién asesinó a John Rutka, un homosexual extremista que se dedicaba a hacer pública la homosexualidad de personajes famosos que estaban en el armario, lo que en inglés llaman "outing", aunque el detective reprueba esa práctica. En *Shock to the System* (2006) Donald se infiltra en una clínica privada que promete curar la homosexualidad y en la que un chico gay ha sido asesinado, para acabar descubriendo que el asesino era el director de la clínica, un hombre casado que pretendía ocultar sus propias tendencias homosexuales. En *On the Other Hand, Death* (2008) Donald y Tim apoyan a una pareja de lesbianas que están sufriendo acoso en su entorno social y en *Ice Blues* (2008) rescatan a una niña de una red de pornografía infantil.

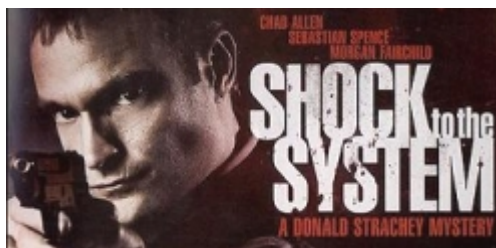


Imagen 157: Detalle de la carátula del DVD de *Shock to the System* (2005)

Fuente: DVD. London: TLA Releasing, 2008

3.2.4.2.2 - Primeras experiencias

Una línea narrativa relativamente reciente es la que explora el despertar sexual del adolescente o joven que toma conciencia de su preferencia sexual. Los principales antecedentes los encontramos en películas de carácter reivindicativo como *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*) de 1933, y *Las amistades particulares* (*Les amitiés particulières*), de 1964. Sin embargo, en las que vamos a considerar a continuación el acento no se pone tanto en las presiones sociales o familiares como en las experiencias íntimas de los protagonistas; se trata de jóvenes que se desenvuelven en ámbitos relativamente tolerantes y que en el caso de sufrir presiones pueden superar la situación con relativa facilidad y acaban siendo aceptados.

Un caso singular es la danesa *Du er ikke alene*, de Lasse Nielsen (1978) que presenta con total naturalidad el amor que surge entre Bo, de quince años y Kim, de doce, en un internado de talante relativamente progresista. Allí reciben una educación sexual no represiva en la que se les enseña que la sexualidad es maravillosa. Un día vemos en una bellísima escena a los dos



Imagen 158: El amor surge entre Bo y Kim en *Du er ikke alene* (1978)

Fuente: DVD. Denmark: Universal Pictures, 2006

chicos desnudos en la ducha enjabonándose; Bo le explica a Kim que es importante lavarse debajo del prepucio porque si no apesta. No son ellos los únicos que disfrutan de ese tipo de intimidad. Un día Bo entra en las duchas y ve a otros dos muchachos acariciándose abrazados; al verse descubiertos ponen cara de susto, pero Bo se limita a pedirles que apaguen las luces cuando acaben. Inicialmente Bo y Kim no hacen nada ni por ocultar ni por hacer pública la relación que mantienen, que en gran medida se reduce a juegos inocentes y salidas al campo. Pero en el acto de clausura del curso, en el que se reúnen padres y profesores, el grupo de estudiantes dan una gran sorpresa a sus mayores mostrándoles un vídeo que han rodado acerca del primer mandamiento, ama a los demás como a ti mismo. En él se ve cómo sus compañeros Bo y Kim se encuentran en medio del bosque y comienzan a abrazarse, acariciarse y besarse con gran ternura mientras se escucha una canción en la que se habla de la necesidad de liberarse de aquellos que lanzan piedras de culpabilidad y juzgan a quienes manifiestan el amor divino. La reacción de los adultos se omite, pero la actitud de los muchachos hacia la diversidad sexual ha quedado clara.

En el medimetroraje rodado en blanco y negro *Une Histoire Sans Importance*, de Jacques Duron (1980) presenciamos otra historia de amor entre dos adolescentes en un entorno exento de presiones externas. El problema no es aquí que la sociedad se oponga a su particular amistad, sino el hecho de que sus motivaciones y sentimientos íntimos difieran. Philippe, un muchacho popular y que tiene una medio novia, se muestra interesado por Claude, otro chico del colegio algo más tímido y más pequeño que él. Del intercambio de miradas y los pequeños coqueteos pasan pronto a una amistad. A medida que comparten más tiempo jugando en el campo, charlando o montando en bicicleta, su intimidad aumenta y llega un momento en que hablan de asuntos como la masturbación, se dan algún que otro beso y disfrutan de algunos juegos sexuales consistentes básicamente en tiernas caricias. El pequeño drama íntimo se desencadena cuando Philippe se enamora de Claude, pero éste resulta ser un chico más experto de lo que parecía inicialmente, y para el que todo ese romance no es más que un pasatiempo.



Imagen 159: Philippe y Claude comparten el lecho en *Une Histoire Sans Importance* (1980)

Fuente: Courts mais gay, 8, 1. DVD. Paris: Antiprod, 2005

Es interesante comprobar que tanto en *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*) como en *Las amistades particulares* (*Les amitiés particulières*), *Du er ikke alene* y *Une Histoire Sans Importance*, no se pone etiquetas a los personajes. El futuro de los dos muchachos en cuanto a sus preferencias sexuales está abierto, y eso contrasta con la mayoría de los relatos más modernos. Actualmente en lo que se pone el énfasis es en que es necesario aceptar que esos chicos que viven experiencias amorosas durante la adolescencia son "gais".

El proceso de salida del armario puede ser más o menos traumático, y las reacciones del entorno más o menos intensas, en cuyo caso la película puede adoptar un tono reivindicativo con objeto de cuestionar los prejuicios homófobos. Pero lo más habitual es que el muchacho termine asumiendo su orientación sexual, ocasionalmente adoptando un estilo de vida gay y en el mejor de los casos disfrutando de su primera relación de pareja sin culpa y con la aceptación de su entorno. El mensaje que se intenta transmitir es que oponerse a ese proceso es una actitud que solo causará un sufrimiento estéril en el joven que se decanta hacia la homosexualidad, y que la actitud más adecuada es aceptar esa realidad tal y como es. Por lo demás, en estas cintas los momentos de intimidad entre los protagonistas suelen llevarse a las pantallas sin problematizar; son placenteros, cargados de ternura y con comunicación. Caso paradigmático lo encontramos en la inglesa *Beautiful Thing*, de Hettie MacDonald (1996). Cuenta el amor que surge entre dos jóvenes que están saliendo de la adolescencia y que descubren juntos la sexualidad. Jamie y Ste son vecinos en un barrio popular de Londres. Las continuas vejaciones y maltrato físico a que es sometido Ste por parte de su padre y de su hermano hace que el chico se quede de vez en cuando a dormir en casa de su vecino Jamie. Es así como comienzan a encariñarse, a mantener algún contacto íntimo e incluso a dormir abrazados. Jamie es el que se muestra más decidido, y para informarse roba en una tienda la revista "The Gay Times". En realidad ninguno de los dos se había planteado antes que fuera gay. Jamie simplemente sabe que se ha enamorado, y Ste, que inicialmente se mostraba más reacio, termina por admitir también sus sentimientos. Juntos acuden entonces a un pub que aparece anunciado en la revista y es allí donde contactan por primera vez con el ambiente. En el local un transformista da la bienvenida a los jovencitos y pueden ver cómo hay chicos que les miran con deseo. A partir de ahí toman conciencia de la propia identidad y se disponen a frecuentar el local. Tras superar las reacciones adversas de su entorno la película termina con una escena espectacular. Los chicos están sentados en las escaleras frente al bloque de edificios en el que viven. Se oye una música romántica que sale de alguna de las casas. Jamie saca a Ste a bailar y juntos manifiestan públicamente su amor bailando



Imagen 160: Jamie y Ste pasan su primera noche juntos en *Beautiful Thing* (1996)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2009

abrazados ante todo el vecindario. La madre de Jamie, como señal de apoyo, se une al baile con una chica negra, y en torno a ellos se congrega buen número de gente que observa, con indiferencia unos, con asombro otros.

Vamos a limitarnos a nombrar algunos relatos que van en esta línea sin entrar en demasiados detalles. La comedia romántica *Trick*, de Jim Fall (1999) narra con frescura la historia de amor que surge una noche cualquiera en Nueva York entre dos chicos, Gabriel y Mark. Pasan la noche en distintos locales, bailan, presencian un espectáculo cómico, interactúan con amigos de distintas preferencias sexuales, tienen incluso su primera discusión por celos. Cuando se despiden por la mañana lo hacen con un beso y Mark antes de desaparecer por la boca del metro le escribe a Gabriel su teléfono en la

mano. Lo primero que hace Gabriel es llamar desde una cabina para averiguar si el teléfono es correcto, y cuando comprueba que sí, se dirige a su casa cantando por las calles de la ciudad y con una sonrisa de oreja a oreja. Más complicado lo tiene el protagonista de *Edge of Seventeen*, de David Moreton (1998). Eric, un joven estudiante de instituto de Ohio que hasta entonces no se había planteado que pudiera ser homosexual, entra en crisis cuando tras tener una relación pasajera con otro chico se enamora de él, algo que no había sentido nunca por su novia; con ella se lleva bien y puede mantener relaciones sexuales, pero lo otro le atrae cada vez más. Comienza a frecuentar el ambiente, mantiene relaciones esporádicas mientras espera que llegue el gran amor, y viste con un estilo perfectamente distinguible. *El despertar de la inocencia* (*Story of a Bad Boy*), de Tom Donaghy (1999) narra las vacilaciones de un adolescente hasta que se enamora de su profesor de teatro en el instituto, lo cual le hace tomar conciencia de su preferencia sexual; empieza a moverse por los ambientes gay, a experimentar con el alcohol y las drogas y tiene que enfrentarse a las reacciones de sus familiares y amigos. En el caso de *And Then Came Summer*, de Jeff London (2000) son dos adolescentes de unos diecisiete años, David y Seth, los que inician una bonita historia de amor que logran estabilizar, no sin antes haber tenido que superar algunos problemas. Seth guarda un desagradable recuerdo: cuando su madre se enteró de que era gay lo internó en una institución para curar su "perversión"; allí lo sometieron a terapias aversivas y electroshocks durante tres meses. Por su parte a David le cuesta aceptar sus sentimientos. Al final se nos hace saber que los dos chicos han conseguido ser aceptados por su entorno y disfrutan plenamente de su relación. En la alemana *Tormenta de verano* (*Sommersturm*), de Marco Kreuzpaintner (2004). Tobi y Achim son amigos desde hace años y pertenecen al mismo equipo de remo. Están en la edad en que comienzan a experimentar con su sexualidad y tienen la suficiente confianza para masturbarse juntos, pero mientras Achim se siente vivamente atraído hacia las chicas, Tobi se da cuenta de que sus sentimientos son diferentes, por lo cual se siente confuso. En el campamento al que van los dos amigos ese verano Tobi conoce a un grupo de chicos gays y acaba teniendo una relación con uno de ellos. Un detalle que revela el carácter normalizador del filme es que plantea la primera relación de Achim con una chica y la de Tobi con un chico con un grado de erotismo similar, como igualmente bellas y deseables. Por lo demás, sus compañeros del equipo se quedan inicialmente un poco perplejos ante la revelación de que Tobi es gay, pero el contrario que en otros relatos de este tipo eso no implica que sea expulsado del equipo, sino que sigue siendo admitido en el endogrupo. *Cielo dividido*, del mexicano Julián Hernández (2006) cuenta la historia de amor que tiene lugar entre dos muchachos mexicanos que no sienten necesidad alguna de esconder sus sentimientos porque se desenvuelven en un entorno social que acepta sus demostraciones públicas de afecto. La narrativa es poco convencional ya que lleva a las pantallas toda la gama de estados emocionales por los que atraviesan los protagonistas (desde el amor más exultante hasta la decepción más amarga), mostrándonos sus actos cotidianos y sin recurrir prácticamente a ningún diálogo. Hay escenas cargadas de un agradable erotismo, y se emplea con frecuencia la música romántica y la clásica para matizar los sentimientos que van experimentando los jóvenes amantes. La coproducción uruguayo-argentina *El cuarto de Leo*, de Enrique Buchichio (2009), narra con un ritmo pausado y sin dramatismos innecesarios la forma en un joven veinteañero toma conciencia de su homosexualidad. Leo tiene una novia, pero no parecen excitarle mucho las relaciones sexuales con ella y lo dejan. Comienza a ir al psicólogo; no le dice nada concreto, todo son evasivas y su mentor se limita a dejarle hablar y esperar. A pesar de sus reparos conoce a Seba y se ilusiona mucho con él, pero Leo solo se siente bien con él dentro de su cuarto; no quiere que nadie lo sepa ni que le vean en público con él, y Seba termina por desistir. Tras contarle por fin al psicólogo lo que le pasa, Leo comienza a asimilar sus sentimientos y el rumbo que probablemente tomara su vida.

3.2.4.2.3 - La pederastia

Ya aclaramos que emplearíamos la palabra *pederastia* como la atracción que siente un adulto hacia los adolescentes o la relación sexo-afectiva consensuada entre un adolescente mayor de doce años y un adulto, en tanto reservaríamos *pedofilia* como la atracción que siente un adulto de forma habitual hacia los niños y/o niñas menores de trece años. También comentamos que la pederastia ha tenido en otros momentos históricos una función positiva para la socialización del adolescente y su iniciación en la masculinidad, pero que en nuestro contexto cultural ha perdido casi totalmente su valor social. Este tipo de relaciones están además perseguidas legalmente, en dependencia de la edad de consentimiento que establezca cada país -entre los trece y los dieciséis años en la mayoría de los casos, aunque hay algunos en los que se eleva hasta los veintiuno-. No obstante, paralelamente a la intensificación de la persecución de la pedofilia y la pornografía infantil, se ha producido en las últimas décadas una tendencia que lleva a las pantallas de forma menos problematizada de las relaciones sexo-afectivas entre el hombre adulto y el joven adolescente. Son relatos que tratan de ensalzar los aspectos positivos de este tipo de vínculos afectivos, y en ocasiones adoptan un tono reivindicativo. En nuestro cine *Ernesto* (1979), *Hablamos esta noche* (1982) y *Clandestinos* (2007) recrean relaciones de este tipo desde una óptica normalizadora. Hagamos un breve recorrido cronológico por algunas de las cintas más significativas de otros países.

Una de las primeras en abordar este asunto de forma desproblematizada fue la francesa *Un enfant dans la foule*, de Gérard Blain (1976). Cuenta el proceso de maduración de Paul, un niño que crece en la época de la ocupación alemana en París y que al finalizar la guerra es un adolescente despierto y atractivo de unos trece años. Paul busca activamente la compañía de los varones adultos por el cariño y la protección que pueden ofrecerle. Conoce entre otros a un chico judío que acaba siendo deportado, a un soldado americano con el que mantiene una agradable amistad que incluye el sexo y a un profesor casado, maduro y afectuoso que le da lecciones de cultura y le enseña habilidades como hacerse el nudo de la corbata, además de mantener relaciones sexuales con él. En su conjunto esos hombres son una referencia positiva para él y le ayudan en su proceso de hacerse un hombre. El final de la historia queda abierta en cuanto a cuál será la futura orientación sexual del muchacho, ya que parece interesarse por una niña de su barrio.

La italiana *Il sapore del grano*, de Gianni Da Campo (1986), narra la historia de amor que nace entre un maestro de primaria heterosexual y un niño de doce años. Su relación no pasa de ir cogidos de la mano y de algún suave beso en la boca, pero sienten un intenso cariño mutuo. El maestro queda perplejo ante los sentimientos que esta situación ha despertado en él y se ve obligado a renunciar a ese vínculo afectivo a pesar de que siente que el chico se lo ha enseñado todo acerca del amor. En la cinta holandesa *Voor Een Verloren Soldaat*, de Roeland Kerbosch (1992), Jeroen, un bailarín y coreógrafo ya maduro, recuerda con nostalgia al que fuera el gran amor de su vida en el inicio de su adolescencia: un soldado canadiense del que fue amante poco después de terminar la guerra. El único recuerdo que conserva de él son unas gafas de sol que tiene siempre a mano como si de un amuleto se tratara.

Durante las últimas décadas se ha producido una corriente de opinión que denuncia de forma beligerante los abusos sexuales cometidos en el seno de las Iglesias cristianas. Como veremos muchas cintas han tratado este asunto desde una óptica problematizadora. El retrato que se suele hacer de los sacerdotes que incurrir en estas prácticas suele ser claramente desfavorable, y la idea más común que se lanza acerca de este tipo de relaciones es que son intrínsecamente dañinas para los adolescentes. Este es el concepto que cuestiona *Pianese Nunzio, 14 anni a*



Imagen 161: Gilles enseña a Paul cómo se hace el nudo de la corbata en *Un enfant dans la foule* (1976)

Fuente: DVD. París: Eclipse Vidéo, 2003



Imagen 162: Jeroen recuerda con gran cariño al amante que tuvo en su adolescencia en *Voor Een Verloren Soldaat* (1992)

Fuente: VHS. Den Haag : Concorde Video, 1993

maggio, de Antonio Capuano (1996). Narra la relación entre un sacerdote implicado en la realidad social y su monaguillo, un muchacho de trece años que está encantado con la protección y el cariño que le ofrece el sacerdote. Este no se siente culpable ni avergonzado de un amor que considera una forma más de acercarse a Dios. Inicialmente el muchacho vive sin conflicto alguno la relación que mantiene con el sacerdote, pero no por ello deja de estar interesado por las chicas. Solo comienza a plantearse que algo está mal cuando aparecen unos asistentes sociales y la policía haciendo preguntas.

La coproducción entre Reino Unido y Estados Unidos *Eban and Charley*, de James Bolton (2000), cuenta con sencillez e inicialmente con una total ausencia de problematización el amor que surge en una pequeña población costera de Estados Unidos entre un profesor de veintiocho años, y un adolescente de quince. Todo ocurre con gran naturalidad, pero pronto encuentran la oposición de su entorno. Finalmente la pareja, que sueña con vivir en otro país en el que no se sientan hostigados y el que la edad de consentimiento sea menor, tal vez en Europa, deciden dejar el pueblo e irse juntos en tren hacia un destino indeterminado.

No son muchas las cintas que describan de forma desprejuiciada el despertar sexual del adolescente, las dudas en la orientación de su deseo y las fantasías que acompañan a sus primeras masturbaciones, pero *L.I.E.*, de Michael Cuesta (2001) va aún más allá: explora la atracción sexual que puede sentir un chico hacia las figuras masculinas adultas y la posibilidad de que la relación con un hombre maduro pueda satisfacer su necesidad de afecto y tener consecuencias positivas en su proceso de crecimiento psicoafectivo. Un mensaje normalizador más bien escaso en un entorno sociocultural que tiende a considerar este tipo de relación como algo pernicioso para los varones jóvenes. Howie, un chico de quince años, conoce a John, un veterano de la guerra del Vietnam de unos sesenta años que intenta persuadirle sin violencia alguna para que tenga un encuentro sexual con él. Le acaricia la pierna, le pregunta si le mide la polla más de quince centímetros, le explica que no hay nada como el sexo oral y le asegura que él es el mejor chupapollas de occidente. Howie se queda boquiabierto, no responde nada y se va. No obstante, esta experiencia parece haber estimulado las fantasías del chico, que al llegar a casa se masturba recreando las sensaciones que acaba de experimentar y pensando posiblemente en el ofrecimiento de placer sexual que le ha hecho John. A partir de ahí comienza a desarrollarse una amistad entre ellos en la que John hace en cierta forma el papel de padre. La relación entre ellos es asexual, y no precisamente porque el chico no desee un contacto sexual con esa figura paternal que le ha fascinado., sino porque John decide refrenarse. Un día que está enseñando al chico a conducir, John le pregunta:

- Si hubiera sido espía ¿qué opinarías de mí?
- Pues realmente que eres una especie de James Bond, solo que él no va por ahí mamándosela a los críos.

Este comentario jocoso es significativo: John encarna aquí a un héroe inusual, ya que se sale de los esquemas heterosexistas según los cuales si es bastante raro que el protagonista de una película dirigida al público general sea homosexual, mucho más inconcebible aún es que se sienta atraído por los adolescentes del sexo masculino.

Un mondo d'amore, de Aurelio Grimaldi (2002) recuerda un momento doloroso en la biografía de Pier Paolo Pasolini. En 1949, cuando tenía veintisiete años, fue detenido y acusado de haberse reunido con tres menores y de haber mantenido algún tipo de contacto sexual con ellos. No fueron los padres quienes lo denunciaron, sino la propia policía al haber oído rumores de que los tres chicos habían estado "meneando el pájaro" al profesor, que había habido algunos besos y que a cambio Pasolini les había dado algunos regalos y algo de dinero. En el interrogatorio el poeta afirma que simplemente estaba documentándose para escribir una novela inspirada en André Gide, Premio Nobel de literatura de 1947 y que se entregaron a esa experiencia sexual de acuerdo a la moral greco-romana. Como el juez encuentra razones suficientes para iniciar un proceso judicial contra él por corrupción de menores, se le suspende inmediatamente como profesor de literatura en la enseñanza pública. También el Partido Comunista lo expulsa por "indignidad moral" y aprovecha para denunciar "las deletéreas influencias de determinadas corrientes ideológicas y filosóficas, como las de los Gide, Sartre y demás celebrados poetas y literatos que se las dan de progresistas,



Imagen 163: La proposición del maduro veterano del Vietnam ha despertado la fantasía del muchacho. *L.I.E.* (2001)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005

cuando, en realidad adoptan los aspectos más peligrosos de la degeneración burguesa." (citado por Cristobal, 2007, p. 11). Realmente el simple hecho de contar los sucesos tal como fueron, descargándolos de morbo y escándalo, hace que todo parezca más simple y menos problemático. Se trataba sencillamente de un juego sexual en grupo de los que suelen tener lugar en las pandillas de adolescentes si el entorno es propicio para ello.

Más pudorosa es la producción canadiense *Whole New Thing*, de Amnon Buchbinder (2005). A sus trece años Emerson se enamora de su profesor gay de inglés, el Sr. Grant. El chico no tiene claro a su edad cual pueda ser la orientación de su deseo en el futuro: le gusta llevar el pelo largo y no le importa que los otros chicos se rían de él ni que lo consideren gay por ello, porque no cree en las etiquetas y al fin y al cabo tiene cierto éxito con las chicas. Pero lo cierto es que la inclinación que siente hacia su profesor, es cada vez más evidente y el muchacho, embargado por la locura amorosa, se muestra cada vez más seductor y las insinuaciones sexuales se hacen más explícitas e impetuosas. Para el profesor, acostumbrado a las relaciones impersonales en los urinarios, la situación es sumamente incómoda, ya que tiene claro que una relación íntima con alguno de sus alumnos es algo que de ninguna forma puede permitirse porque estaría transgrediendo la moral y la ley. Dado que hoy en día ese tipo de relaciones de tipo pederasta no están consideradas como una forma valiosa de socialización, sino muy por el contrario como una aberración, los impetuosos anhelos amorosos del menor han de quedar frustrados por prescripción social. Pero el Sr. Grant tampoco quiere dejar a Emerson a su suerte y trata de acompañar al adolescente en esa etapa de maduración.

Mencionar por último *Recortes de mi vida* (*Running with Scissors*), de Ryan Murphy (2006), una comedia dramática que se adentra con gran sentido del humor en los vericuetos de la locura humana. La preferencia homosexual de protagonista, Augusten Burroughs, y el hecho de que su primera relación de pareja sea a los quince años con un hombre en la treintena es una circunstancia más en su trayectoria vital, y no la más problemática precisamente. De niño se decantó con claridad por identificarse con su madre imaginativa y psicológicamente desequilibrada antes que con su padre, que aún cuando fuera ocasionalmente afectuoso, en sus frecuentes borracheras se volvía un hombre algo violento. Después de separarse, su madre, incapaz de encargarse de él, delegó esa responsabilidad en su psicólogo, el Dr. Finch, a quien lo dejó en adopción. Con quince años e integrado en la familia del extravagante psicoanalista, en un entorno en el que no hay límites para la expresión de las emociones, Augusten se siente libre para manifestar que es gay e inicia una relación sexual y afectiva con un cliente del doctor, un esquizofrénico de treinta y cinco años. Aunque se llevan a la pantalla algunas escenas de cama no demasiado explícitas, la historia no gira en torno a la sexualidad del protagonista, sino a las extrañas experiencias psicológicas y emocionales que experimenta con la peculiar familia del Dr. Finch, que vive en una mansión con la fachada pintada de rosa en compañía de su esposa y de dos hijas tan excéntricas como él. Acostumbrados a ver como la homosexualidad se asocia a la locura en nuestro imaginario, es cuanto menos refrescante este otro punto de vista en el que el protagonista gay es el más juicioso en un mundo de locos.



Imagen 164: El protagonista gay es el más juicioso en un mundo de locos. *Recortes de mi vida* (2006)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2008

3.2.4.2.4 - La bisexualidad

En los apartados anteriores hemos revisado una serie de películas que incluyen personajes masculinos cuya preferencia sexual se considera casi siempre una característica fija e inmutable. En su mayoría estarían ubicados en los números cinco y seis de la Escala Kinsey. Suelen sentir que su homosexualidad es algo que portan en su interior desde que recuerdan, y por tanto lo consideran parte de su naturaleza; paradójicamente también puede ocurrir que alguien que nunca lo había sospechado descubra esa "naturaleza" a raíz de mantener una experiencia homosexual. Como hemos visto, en nuestros parámetros culturales actuales hay un fuerte monosexismo: la idea que se nos transmite insistentemente es que somos homosexuales o heterosexuales de forma excluyente. Hay una tendencia a concebir que la homosexualidad tiene un origen biológico y afecta a un número limitado de varones que pertenecerían a un "tercer sexo", en tanto para los heterosexuales ese tipo de placeres estarían vetados, porque si disfrutaran de ellos se convertirían a su vez en "homosexuales". Esa visión esencialista sin embargo zozobra cuando nos encontramos con personas que a lo largo de su biografía evolucionan en su orientación sexual, tienen

relaciones sexuales con personas tanto del mismo como de distinto sexo, pasan por periodos en los que no tienen tan claro lo que les gusta, o descubren repentinamente que lo que habían considerado hasta entonces una orientación sexual inalterable no lo era tanto. Entre los activistas gais hay quienes critican este punto de vista por considerar que deslegitiman la condición de homosexual, cuando en realidad lo que hacen es cuestionar la rigidez en la orientación del deseo.

Tal como podremos comprobar la bisexualidad del varón suele considerarse muy problemática en nuestro contexto cultural, pero en las últimas décadas ha surgido una tendencia que trata de aportar visiones más positivas. Ya hemos repasado un conjunto de cintas integradoras que planteaban relaciones triangulares, y que tenían una intención normalizadora, como *Domingo, maldito domingo* (*Sunday Bloody Sunday*), de John Schlesinger (1971) o *El trío* (*Das trio*), de Hermine Huntgeburth (1998). Seguimos ahondando aquí es este asunto con un repaso de algunas películas significativas que plantean con naturalidad la bisexualidad masculina. A grandes rasgos podemos distinguir dos tipos principales de relatos en esta línea. En primer lugar están los que plantean que el hecho de que un hombre sea bisexual o descubra su faceta homosexual es algo incompatible con el mantenimiento de el matrimonio convencional, de forma que la única opción viable es la ruptura, un cambio en el estilo de vida del hombre y, en su caso, la creación de una pareja homosexual. En segundo lugar están los relatos que nos presentan parejas o nuevas unidades familiares en las cuales la bisexualidad del varón tiene la posibilidad de encontrar un cauce adecuado de expresión sin que eso genere alrededor grandes dramas ni rupturas; *El diputado* (1978), *Ernesto* (1979), *El vicario de Olot* (1981) *Alegre ma non troppo* (1994) y *Pásate a la pasta* (1999) serían algunos de los ejemplos más relevantes en nuestro cine.

Al segundo grupo de relatos que acabamos de mencionar, que son los que contienen mensajes con una mayor fuerza normalizadora, pertenece por ejemplo *Flesh* (1968) de Paul Morrissey, un director que colaboró estrechamente con Andy Warhol. El protagonista es un joven bisexual llamado Joe que vive sin complejos su libertad sexual. Lo vemos al principio de la película durmiendo desnudo en su casa, luego bromeando, charlando y haciendo el amor con su mujer, para después jugar un rato con su hijo pequeño antes de salir a ganarse la vida. Nos damos cuenta entonces de que su trabajo es hacer la calle. Después de atender a varios clientes, Joe charla con otros chaperos, y entre otras cosas comenta que no se trata de ser hetero o no serlo, sino de hacer lo que a uno le viene bien, y que su mujer lo acepta porque le conoce y al fin al cabo es lo que les da de comer. Va pasando así el día: se encuentra con un grupo de amigas y una de ellas le hace una mamada; luego está largo rato charlando íntimamente y acariciándose con un “follamigo”. Entre otras cosas comentan antes de tener sexo que ellos no son maricones (*queer*), pero que eso es algo que los demás no comprenden. Por último descubrimos que a la esposa de Joe también le gustan las mujeres porque cuando éste llega a casa la encuentra acompañada de otra chica y se la presenta como su nueva novia. Los tres se quedan dormidos en la misma cama.

Otra cinta estadounidense de los setenta que planteaba la bisexualidad del varón como una característica que no necesariamente impedía la formación de una pareja heterosexual era *Saturday Night At The Baths*, de David Buckley (1974), en la que sorprende la reacción serena de Tracy cuando su novio Michel le comunica que a tenido una aventura con un chico, sin que él piense que eso va a afectar a su relación. Tenemos también *Una historia diferente* (*A Different Story*), de Paul Aaron (1978), en la que una chica que hasta entonces se había considerado lesbiana y un joven que hasta entonces se había conceptualizado como gay, descubren que pueden disfrutar de la sexualidad juntos y tienen un hijo, sin que por ello dejen de sentirse atraídos por personas de su mismo sexo. De esta época vale también la pena también recordar la italiana *Olvidar Venecia* (*Dimenticare Venezia*), de Franco Brusati (1979), ya que se sale de todos los moldes al presentarnos a una pareja homosexual en la que uno de sus integrantes está abierto al sexo con mujeres sin que eso afecte a la relación estable que mantiene con su compañero.

Llegando ya a principio de los ochenta, es necesario que prestemos atención a una película mexicana que tiene el interés de ser una de las primeras en haber planteado la posibilidad de establecer unidades familiares en las que la bisexualidad del varón pueda encontrar satisfacción, mensaje ciertamente subversivo en el contexto monosexista en el que nos desenvolvemos. *Doña Herlinda y su hijo*, de Jaime Humberto Hermosillo (1985), que es una adaptación del cuento con el mismo nombre del escritor mexicano Jorge López Páez (López, 1982), nos traslada a la ciudad de Guadalajara. Allí Ramón, un estudiante de música que vive en una



Imagen 165: Los personajes de *Flesh* (1968) viven su bisexualidad sin inhibiciones.

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2007



Imagen 166: Rodolfo sigue disfrutando de su sexualidad con Ramón después de casarse en *Doña Herlinda y su hijo* (1982)

Fuente: DVD. CA: Strand Releasing, 2006

quiere, sin importarle que compartan la cama. Una vez casado, Rodolfo disfruta de la sexualidad con Olga, pero no por eso deja de dedicar a Ramón los ratos de intimidad que ambos necesitan. Y cuando el primer niño nace, Ramón cumple un papel relevante en su crianza como integrante de la familia que es. Este mismo director retomaría el asunto del hombre que se casa para cumplir con las expectativas sociales en *Exxxorcismos* (2000), aunque como veremos empleando una óptica mucho más problematizadora.

Otro ejemplo más reciente en el que un hombre que se considera exclusivamente homosexual descubre de forma un tanto azarosa que también le pueden gustar las mujeres es la francesa *L'homme est une femme comme les autres*, de Jean-Jacques Zilbermann (1998). Mientras se van presentando los créditos iniciales conocemos el interior de una sauna en París a través de los ojos del protagonista, que va mirando por todos los rincones y se cruza con varios hombres. No tiene ningún contacto sexual, se cambia en la taquilla y sale vestido con un traje elegante que denota su buena posición social. Se trata de Simon, un virtuoso del clarinete que pertenece a una familia judía acomodada, cuya homosexualidad es pública y aceptada por sus familiares. Ocurre que su tío Salomon le hace una promesa: si se casa y tiene descendencia, porque es el único varón de la familia y el apellido Eskenazy se perdería con él, le dará diez millones de francos y le cederá su casa en el testamento, ya que él no tiene hijos propios. Ni su madre ni su tío consideran incompatible ser homosexual con formar una familia y tener hijos. Inicialmente a Simon le parece una idea absurda, pero la oferta es muy tentadora, y cuando por casualidad conoce a Rosalie, una cantante de ópera judía, decide seducirla y contraer matrimonio con ella. La futura pareja viaja a Nueva York para que Simon pida la mano a su padre, un judío ortodoxo de severas costumbres. Gracias a su buena presencia y su amabilidad Simon se gana enseguida a su futura familia, pero harto de fingir una pasión que no siente le explica a Rosalie, que está muy ilusionada con la boda, que nunca ha tenido relaciones con mujeres, pero sí con hombres. La sorpresiva respuesta de ella es preguntarle que cómo las ha tenido, como activo o como pasivo, y después de hablarlo entre ellos deciden seguir con el matrimonio. Ocurre que en la noche de bodas Simon descubre que le encanta hacer el amor con Rosalie, y se ilusiona con la idea de tener hijos con ella. No le han dejado de atraer los hombres, y eso es algo que ella sabe, pero tienen sexo a diario con mucho placer mutuo. Después de un tiempo viviendo juntos en París Rosalie se desilusiona y decide separarse a pesar de que acaba de quedarse embarazada; aunque Simon le asegura que le quiere ella no puede aceptar que el deseo sexual de Simon no vaya dirigido exclusivamente hacia ella. Cuando tiempo después de vuelven a ver Simon sigue sintiéndose atraído sexualmente hacia Rosalie y le pide volver, ella se limita a prometerle que cuando quiera podrá ver a su hijo, pero que ya está involucrada con otro hombre.

Las biografías de hombres célebres cuya bisexualidad era públicamente conocida tienen un gran potencial para cuestionar el monosexismo dominante, ya que ofrecen modelos de masculinidad que se salen de los patrones habituales acerca de cuál debe ser la conducta del varón correctamente socializado de acuerdo con los valores dominantes. Ya hemos comentado que el cine dirigido al público general ha tenido tendencia a ocultar esa faceta íntima de algunos personajes relevantes del pasado, como ocurría por ejemplo en la película dedicada a Michelangelo Buonarroti *El tormento y el éxtasis* (*The Agony and the Ecstasy*) de 1956, que retrataba al artista como un mojigato sexual. En otras ocasiones la bisexualidad del personaje histórico es un rasgo que intensifica su vileza, como es el caso de Craso en *Espartaco* (*Spartacus*), de 1960, o de Tiberio y su hijo en *Calígula* (*Caligula*), de 1977. Aquí nos interesa considerar algunas de las cintas biográficas acerca de personajes históricos explícitamente bisexuales. En esta categoría entrarían películas que ya hemos mencionado como las que contaron la caída en desgracia de Oscar Wilde -*Los juicios de Oscar Wilde* (*The*

Trials of Oscar Wilde) de 1960, y *Wilde*, de 1997-, *Vidas al límite (Total Eclipse)*, de 1995, acerca de la apasionada historia de amor entre los poetas franceses Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, así como la biografía del científico y sexólogo Kinsey (2004); en la muestra de cine español estudiaremos *El cónsul de Sodoma* (2009) acerca del poeta Jaime Gil de Biedma, y *No se lo digas a nadie* (1998), relato parcialmente autobiográfico del escritor peruano Jaime Bayly. Podemos añadir aquí el filme acerca de *Alejandro Magno (Alexander)* del 2004 y el retrato que se hace del escritor Lytton Strachey en *Carrington* (1995)

Los clásicos del cine histórico que han tratado acerca de figuras como Julio Cesar o Alejandro Magno, que se sabe mantuvieron con otros hombres intensos vínculos afectivos que probablemente incluyeran la intimidad sexual, han preferido normalmente omitir ese asunto y ofrecer una imagen heterosexualizada de ellos. Aparte de la necesidad de sortear la censura mientras estuvo vigente, los guionistas y productores seguramente pensaron que eso restaría valor a la figura del héroe y dañaría la proyección comercial del filme. En este sentido, *Alejandro Magno (Alexander)*, del 2004, dirigida por Oliver Stone, tiene la audacia de ofrecernos una visión más realista de la vida íntima del Rey de Macedonia, quien en el siglo IV a.C. forjó un inmenso imperio. Comienza explicándonos que entre las enseñanzas que le ofreció Aristóteles estaba la necesidad de ser moderado con los placeres y controlar los sentidos. Cuando uno de los niños le pregunta al filósofo si el amor entre los amantes Aquiles y Patroclo era un amor corrupto, éste le responde:

Quando los hombres yacen juntos por pura lascivia se someten a las pasiones y eso jamás ayuda a nuestro crecimiento interior, como tampoco lo hacen otros excesos, (...) Pero cuando los hombres yacen juntos e intercambian saber y virtud, eso es algo puro y excelente. Cuando se compite por extraer lo bueno, lo mejor del otro, es un amor verdadero que puede construir una ciudad estado y elevarnos sobre nuestro estanque de ranas.

La sonrisa con la que el niño recibe estas enseñanzas acerca del amor rebela que las ha interiorizado, y es precisamente la mítica pareja de amantes guerreros Aquiles y Patroclo la que sirve de modelo a Alejandro para forjar su amistad con Hefestión hacia quien se sabe profesó desde la infancia un profundo amor. En varias ocasiones vemos a los dos compañeros de armas charlando cariñosamente, abrazándose y expresando con ternura lo que sienten el uno por el otro; también se da a entender que algunas noches duermen juntos, pero no llega a quedar claro cuál es el grado de intimidad al que llegan. Más explícita es la relación que mantiene Alejandro con el eunuco Gaboas, su servidor personal; en una ocasión vemos cómo durante un festejo se besan en público a petición de los asistentes, que parecen conocer el vínculo carnal que los une. Por lo demás, también queda claro que estos amores masculinos no eran incompatibles con el matrimonio, necesario para procrear, ni con el amor a las mujeres. La película menciona que Alejandro se casó con varias princesas orientales y tuvo varios hijos.

Otro relato biográfico destacable es *Carrington*, de Christopher Hampton (1995). Cuenta la relación íntima que mantuvieron durante años la pintora Dora Carrington y el escritor Lytton Strachey desde que se conocieron en 1916, hasta la muerte de él en 1932 a consecuencia de un cáncer de estómago y el posterior suicidio de ella. Lytton, cuya homosexualidad era pública, pertenecía al círculo de Bloomsbury, un grupo de escritores británicos que se caracterizaron por las actitudes poco convencionales que adoptaban en materia sexual; a él pertenecieron entre otros Ralph Partridge y Gerard Brenan. El español Fernando Colomo en *Al sur de Granada* (2003) contaría las vivencias de Gerard Brenan en la época en la que residió, a partir de 1920, en el pueblo granadino de Yegen, incluyendo la visita que le hicieron ese mismo año Dora Carrington y Lytton Strachey, acompañados de Ralph Partridge; ese viaje es algo que la película británica sin embargo omite. Conocemos la preferencia sexual de Lytton cuando al ver por primera vez a Dona de espaldas y vestida con pantalones, la confunde con un chico atractivo. A pesar de todo es él quien toma la iniciativa de besarla, y cuando ella se enamora corresponde a su amor y se van a vivir juntos, aunque nunca accede a contraer matrimonio, tal como Dona hubiera deseado. Dona y Lytton forman así una pareja bien avenida pero poco convencional y abierta. Entre ellos hay especialmente amor y ternura; duermen con frecuencia juntos, pero su sexualidad es limitada, de forma que ambos tienen sus propios amantes; en este sentido, el relato se recrea mucho más en las aventuras de ella, llevadas explícitamente a la pantalla, que en las de él, cuyos encuentros homosexuales sabemos que tienen lugar, pero se omiten casi totalmente.

Pasemos a considerar ahora un par de cintas relevantes de los ochenta que tienen como protagonista a un hombre que hasta entonces había llevado una vida de familia convencional hasta que sus tendencias homosexuales salen a la luz. Este es un asunto que se ha tratado repetidamente en el cine, aunque



Imagen 167: La pareja que forman Lytton y Dona se sale de todos los moldes en *Carrington* (1995)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003

mayoritariamente con una óptica problematizadora. Menos frecuente es que la mirada sea comprensiva y que el relato se ponga de parte del personaje masculino que transgrede el orden sexual establecido como ocurre por ejemplo en *Su otro amor* (*Making love*), de Arthur Hiller (1982), un filme que supuso un gran paso hacia la normalización en Estados Unidos, ya que se salía de los moldes habituales del cine comercial. El protagonista es Zach, un médico eficiente en su profesión y cariñoso con su mujer Claire, con la que lleva ocho años casado. Aparentemente son un matrimonio feliz, pero en Zach hay una faceta sexual latente que se manifiesta ocasionalmente, como cuando los ojos se le van detrás de una pareja de hombres atractivos que montan en moto, o cuando vemos que se ha acercado a un local de encuentro para hombres. La película cuenta cómo tras mantener su primer encuentro homosexual, que se lleva a la pantalla con una agradable música de fondo, con los dos hombres besándose y abrazándose con mucha ternura, el matrimonio de Zack se deteriora y acaba por romperse. Aunque quiere a su esposa, Zack no puede ya negar que por algún motivo -tal vez sentirse aprobado por otro varón o sentir su fuerza, su fraternidad- necesita tener el amor de un hombre. Y dado que no quiere llevar una doble vida decide cambiar de ciudad. Tiempo después sabemos que el proceso de cambio ha sido positivo para ambos: Zack vive con su pareja masculina en Nueva York, en tanto su ex mujer se ha vuelto a casar y tenido un hijo.



Imagen 168: Zack y Bart en *Su otro amor* (1982)
Fuente: VHS. Madrid: CBS/Fox, 1988

En la misma línea normalizadora, aunque con tintes algo más reivindicativos, va la interesante producción argentina *Otra historia de amor*, de Américo Ortiz de Zárate (1986), que aporta una visión llena de frescura acerca de la sexualidad masculina y cuestiona también la idea de que la orientación sea por naturaleza homo o heterosexual, especialmente a través de sus jugosos diálogos. Cuenta la historia de amor entre Raúl Loberas, un ejecutivo de una multinacional y Jorge Castro, un empleado más joven recién incorporado a la empresa. Raúl lleva casado veinte años con una mujer de talante conservador y tiene un hijo, por lo cual cuando de forma sorpresiva Jorge entra en su despacho para decirle que le gustaría tener sexo con él, se queda estupefacto. Rechaza de forma tajante el ofrecimiento, pero el suceso parece haber removido algo en su interior, porque poco tiempo después llama a Jorge a su despacho para comunicarle que necesita hablar con él y pedirle que se encuentren después del trabajo. Lo hacen en una terraza a la que han ido por separado. Raúl le comunica en tono condescendiente que ha querido hablar con él para ayudarlo, ya que no desea comprometer su situación en la empresa.

- Que yo esté aquí no significa que yo sea... homosexual.
- Yo tampoco.
- ¿Cómo que no?
- Definirme como homosexual sería limitarme; si hay algo que odio son las limitaciones. (...). El sexo ofrece mil posibilidades. A mi me interesan casi todas. (...)
- Me rayaste con lo que me dijiste ¿Por qué yo?
- ¿Vos nunca te acostaste con un tipo?
- No.
- Ni cuando eras adolescente, ni una paja colectiva en la primaria...
- Nada, nada.
- Ahora la computadora no te registra.

Este último comentario ahonda en la sexualidad masculina y revela uno de sus puntos clave: a alguien que haya experimentado encuentros placenteros con personas del mismo sexo la computadora ya le registra, o sea, es probable que desee repetir esas vivencias en el futuro. Quien como Raúl no haya disfrutado de esas experiencias tiene aún inexplorada esa ruta del placer, pero esa posibilidad sigue existiendo. Será Jorge quien se la muestre. Los dos hombres van profundizando poco a poco en la relación y todo va bien durante algún tiempo hasta que Matilde, la mujer de Raúl, se entera de todo. Cuando los dos intentan afrontar la situación, la mujer llora porque se casó "con un homosexual" y tardó veinte años en darse cuenta.



Imagen 169: Jorge y Raúl se sinceran en una terraza
Fuente: VHS. San Luis (Argentina): AVH, 1986

- Pero es como que... como que los quiero a los dos, que los necesito a los dos.
- Raúl, en esta vida se es hombre o se es mujer, blanco o negro, bueno a malo, no una mezcla indefinida.
- No estoy tan seguro.

El choque entre Matilde y Raúl revela dos formas distintas de ver el mundo. Matilde categoriza en polos opuestos la realidad, lo cual es típico de los pensamientos autoritarios, de forma que su compañero ha pasado en su mente de ser el marido ideal a convertirse en un homosexual malvado. Ignora así lo que honestamente le transmite su marido: que la quiere y que las experiencias que vive con Jorge son algo distinto. Ante la incomprensión de su mujer grita que ya está harto de vivir para afuera y que ahora quiere vivir para él. Eso desencadena una serie de sucesos trágicos expuestos en tono melodramático. Matilde intenta suicidarse, su hijo también se niega a hablarle; los periódicos publican la noticia; la empresa ofrece a Raúl su traslado a la sede de Madrid, y despide inmediatamente a Jorge. La única persona que realmente apoya a Raúl en esta situación tan dura es su tía, una mujer inteligente y poco convencional que le pide que se quede esos días con ella y le escucha sin juzgarle. Ella le sugiere que se lleve a Jorge a Madrid porque el amor es un milagro y no hay que darle la espalda; le comenta que ella también pasó por una situación parecida y le aconseja que defienda sus cosas por locas que le parezcan, porque si él no las defiende, no se las va a defender nadie. La historia termina con Jorge conduciendo el coche hacia el aeropuerto para que Raúl suba al avión que le llevará a España. Jorge no puede ir con él porque no quiere dejar sola a su madre. No cruzan una palabra por la tristeza que sienten. Con una canción romántica que alude al dolor que produce la separación, Jorge observa como despegue el avión y cuando regresa al coche descubre que Raúl no ha tomado el vuelo y está esperándole. Los dos hombres corren para abrazarse y a esa imagen que da fin al relato se superpone una cita extraída de la novela *Rayuela* de Cortázar (2006, cap. 93):

Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio.

Echemos ahora un vistazo a algunas cintas más recientes que trasladan al espectador una visión normalizadora de la bisexualidad masculina. En 5 x 2, el francés François Ozon (2004) emplea con cierta originalidad una narrativa invertida en el tiempo para contar la trayectoria de una pareja, Gilles y Marion, desde su dolorosa separación hasta diversas vivencias que compartieron en el pasado. Se nos cuenta que en una fiesta a la que acudieron el anfitrión apagó la luz y los invitados de ambos sexos empezaron a desnudarse. Gilles deseaba unirse a la orgía, y aunque Marion no quiso acompañarle le dejó ir y observó lo que ocurría: su marido tuvo sexo tanto con una mujer como con varios hombres, chupo algunas pollas e incluso practicó el sexo anal. Marion confirma lo que ha contado su marido sin darle demasiada importancia. Es evidente que para Gilles esa experiencia esporádica no modificó el hecho de que su preferencia sexual fuera hacia las mujeres ni el amor que sentía por su esposa.

Una forma muy original de trasladar al espectador un punto de vista comprensivo hacia la bisexualidad masculina la encontramos en la producción francesa *Crustaces et Coquillages*, de Olivier Ducastel (2005), una comedia romántica ligera con interludios musicales. Comienza con una situación familiar bastante convencional que va evolucionando gradualmente hacia un complejo enredo de pasiones poco ortodoxas que reclaman su espacio y su legitimidad para expresarse. Marc y Béatrix pasan las vacaciones en la Costa Azul con sus dos hijos adolescentes. Ocurre que Béatrix recibe la visita de su amante Mathieu, con quien empieza a mantener encuentros sexuales a escondidas de Marc en cualquier oportunidad que surge; no por ello deja de querer a su marido, pero encuentra muy excitante acostarse con los dos hombres en un corto margen de tiempo. Estar con los dos es lo que le hace feliz a ella. Por su parte, descubrimos que a Marc también le atraen los hombres cuando se reencuentra con un viejo amigo suyo, Didier, un fontanero muy bien parecido que fue su primer amor antes de casarse con Béatrix y decantarse hacia la heterosexualidad. Al hacer el amor con él Marc entra en crisis, porque se da cuenta de que no puede evitar ser “gay”. Marc y Béatrix tienen entonces una conversación serena junto al mar, y conscientes de que se quieren pero que necesitan también a sus respectivos amantes, deciden desechar los convencionalismos y echarle imaginación para seguir juntos y ser felices. Así vemos que el verano siguiente se han organizado de forma distinta, ya que Béatrix se ha instalado en un dormitorio con su amante, y Marc en otro con su amor masculino.

La italiana *Un altro pianeta*, de Stefano Tummolini (2008) tiene como protagonista a un bisexual



Imagen 170: Béatrix y Marc le echan imaginación para ser felices en *Crustaces et Coquillages* (2005)

Fuente: DVD. Paris: BAC Films, 2005

retratado con cierta simpatía y nos cuenta con naturalidad sus peripecias afectivas íntimas, algo que no es demasiado habitual en nuestro contexto cultural. Al principio de la historia vemos a Salvador, un hombre fuerte y con un aspecto algo macarra ligando en una zona costera con bosque y dunas en el sur de Italia. A veces le viene a la mente la imagen de un hombre maduro que corre por la arena; luego sabremos que es el recuerdo de quien fuera su pareja durante muchos años. Después de mantener algún encuentro esporádico poco satisfactorio Salvador va a la playa, donde se integra en un grupo mixto de chicos y chicas que están pasando el día allí. Una de las chicas le cataloga enseguida como gay, porque, dice, es algo que se ve; Salvador se limita a preguntarle cómo es que ha llegado a esa conclusión, y no llega a aclararle cuáles son sus gustos sexuales. Con quien hace más amistad el protagonista es con una de las chicas, Daniela, a quien le cuenta todo con sinceridad: que había convivido durante diez años con un chico llamado Pino, un profesor, un sabio a quien siempre le había sido fiel, pero que murió hace poco con cincuenta años, y dado que no había hecho testamento la familia de él le había impedido ir al funeral y le había echado de su casa. Entonces ella también se abre; le explica que es seropositiva y que el virus se lo contagió un novio que tuvo. La simpatía surge de forma espontánea entre ellos, de modo que acaban besándose y haciendo el amor con preservativo, lo cual puede sorprender al espectador, que hasta el momento probablemente habría considerado a Salvador como un homosexual sin matices.

Recordar para concluir este apartado la fantástica comedia *Le Roi de L'évasion*, de Alain Guiraudie (2009), refrescante porque demuele todas las convenciones y etiquetas en cuanto a la orientación sexual, además de relativizar las cualidades que típicamente se atribuyen al héroe de un relato. El hecho de que el protagonista sea un gay que se sale de todos los moldes constituye la primera de las transgresiones. Armand es un vendedor de material agrícola cuarentón y obeso, bondadoso y cálido, que aburrido de la monotonía del estilo de vida que llevaba hasta entonces busca nuevas emociones. Encuentra la oportunidad cuando salva a una jovencita de dieciséis años llamada Curly de un grupo de muchachos que estaban molestándola e inicia un romance con ella, lo cual sorprende a sus amigos. Armand explica que eligió ser gay porque era divertido, pero que ahora a sus cuarenta quiere tener la opción de elegir de nuevo, incluso de tener hijos.

La película muestra una imagen poco convencional de los personajes masculinos, todos ellos con una orientación sexual maleable. Si Armand transita hacia la bisexualidad, también la mayoría de los hombres hetero son capaces de incurrir en actividades homosexuales con el simple objetivo de obtener placer, especialmente cuando se encuentran bajo los efectos de unas raíces estimulantes con poderes afrodisíacos que los lugareños conocen pero cuya existencia ocultan celosamente a las autoridades. Vemos así en una ocasión cómo después de tomarlas tres de ellos se masturban frenéticamente en medio del bosque hasta el orgasmo, juntos pero sin tocarse. En otra ocasión el jefe de Armand, que le aprecia mucho, accede a dejársela chupar no porque él le atraiga, sino simplemente para complacer a su empleado, y siente gran placer con la mamada.

Al final de la historia Armand, al darse cuenta de que la relación con Curly tiene todos los visos de convertirse en una pareja convencional, decide huir y corre a refugiarse en casa de uno de sus amigos. Allí presencia como dos de los hombres del pueblo, estimulados por el efecto de esas raíces, están manteniendo relaciones sexuales con penetración. También se encuentra con un viudo bisexual llamado Jean que tiene fama de estar muy bien dotado y de contar con una potencia sexual extraordinaria a pesar de acercarse ya a los ochenta años. Armand y Jean se acuestan por primera vez, lo cual se sale también de todos los convencionalismos acerca del estilo de vida gay, del que habitualmente los hombres de la tercera edad están excluidos y cuya sexualidad da la impresión de no existir. Armand le hace el sexo oral al anciano, y éste cuando va a correrse le pide que pare, porque así podrán seguir teniendo sexo más tiempo. Finalmente, los otros dos vecinos del pueblo que habían estado disfrutando frenéticamente del sexo les piden permiso para meterse en la cama con ellos, y con la imagen de esos cuatro hombres desnudos bajo las sábanas, acurrucándose y dándose calor con ternura se cierra este relato tan transgresor en cuanto a la sexualidad masculina.



Imagen 171: Arriba Armand con Curly. Abajo con el anciano Jean en *Le Roi de L'évasion* (2009)
Fuente: DVD. París: Arte Vidéo, 2010

3.2.4.2.5 - Padres homo y bisexuales

U nos de los últimos frentes abiertos en cuanto a la normalización de la diversidad sexual es cuestionar el prejuicio según el cual dos personas del mismo sexo serían incapaces de llevar a cabo correctamente la crianza de un bebé o de un niño. El prejuicio se intensifica cuando esas parejas están formadas por personas homo o bisexuales, ya que las mentalidades conservadoras se propusieron hace varios siglos erradicar la “homosexualidad” de la naturaleza humana y por ello consideraron durante un tiempo que ese era un rasgo intrínsecamente negativo de la persona, noción que ya ha sido descartada. Si bien la aceptación de parejas del mismo sexo se ha abierto camino en nuestras sociedades durante las últimas décadas (Borrillo, 1997), las leyes como la aprobada en España (BOE, 2005) en la que se acepta la posibilidad de que las parejas del mismo sexo accedan a los procesos de adopción, son aún excepcionales.

En este sentido hay una feroz lucha de discursos. Por un lado están los que piensan que en una familia son imprescindibles “las relaciones simbólicas triangulares entre el padre, la madre y su criatura” (Savater, 2001) y que el niño adoptado tiene derecho a tener madre y padre. Por el otro están quienes siendo conscientes de los distintos tipos de familia que se están generando, sostienen que lo importante es que las personas que componen la familia tengan un proyecto de convivencia duradero, un compromiso personal, relaciones de intimidad y unos fuertes sentimientos de pertenencia al grupo. (Gallardo y Escolano, 2009, p. 48). Esta última mentalidad es la que ya transmitía nuestro clásico *La visita que no tocó el timbre*, de Mario Camus (1965), película basada en la comedia del dramaturgo Joaquín Calvo-Sotelo que se estrenó por primera vez en 1949 y fue muy popular en años posteriores. Cuenta cómo dos hermanos se hacían cargo de un recién nacido que había sido abandonado a la puerta de su casa por una madre soltera; a pesar de su torpeza e ignorancia en los asuntos relativos a la crianza deciden que la criatura siempre estará mejor con ellos que en una inclusa donde le bautizarían con el nombre de Expósito y no tendría el cariño y atenciones que ellos sí podrían darle. Al final no pueden quedarse con el niño porque la madre biológica se arrepiente y lo reclama, pero hubieran sido unos padres excelentes; en este caso los hermanos son explícitamente hetero, y por condicionamiento de la censura no hubiera podido ser de otra forma, pero el mensaje sería aplicable a cualquier pareja formada por personas del mismo sexo.



Imagen 172: Los hermanos Villanueva cuidando del bebé en *La visita que no tocó el timbre* (1965)
Fuente: Grabación televisiva. Colección particular.

Como bien se resume en la investigación llevada a cabo en la Universidad de Sevilla acerca del desarrollo de los niños que se crían en familias homoparentales,

no parece ser tan importante si esta familia es biológica o adoptiva, con uno o dos progenitores, si estos son de distinto o el mismo sexo, si previamente han pasado por una separación o si es su primera unión. (...) Los aspectos clave más bien están relacionados con el hecho de que en ese hogar se aporte a chicos y chicas buenas dosis de afecto y comunicación, se sea sensible a sus necesidades presentes y futuras, se viva una vida estable con normas razonables que todos intentan respetar, al tiempo que se mantengan unas relaciones armónicas y relativamente felices. Por tanto (...) la orientación sexual de los progenitores, en sí misma, no parece ser una variable relevante a la hora de determinar el modo en que se construye el desarrollo y ajuste psicológico de hijos e hijas. (Colegio Oficial de Psicólogos 2002, p. 576)

Pero a pesar de los avances legislativos, en un contexto cultural como el nuestro se ha considerado y se sigue considerando muy transgresor el hecho de que un hombre con hijos biológicos no sea exclusivamente heterosexual de por vida. Como comprobaremos al adentrarnos en la modalidad problematizadora, en el cine abundan los dramas en los cuales el hecho de que se descubra que el cabeza de familia es homo o bisexual causa un gran trastorno en su mujer e hijos. Los relatos que vamos a considerar a continuación aportan visiones normalizadoras en torno a estos asuntos y ocasionalmente pueden ser un tanto reivindicativas, lanzando mensajes como que un hombre que se ha decantado hacia la homosexualidad después de haber tenido hijos con una mujer puede seguir siendo un buen padre, o que los niños pueden crecer felices en el seno de una familia homoparental si en ella encuentran seguridad y amor. Se trata de una tendencia creciente que se desarrolla paralelamente a los discursos problematizadores más tradicionales sin haber llegado a eclipsarlos. Algunos ejemplos de esta tendencia en el cine español, que no ha tenido un desarrollo demasiado destacado en nuestro país, serían *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993), *Cachorro* (2004), *Vida de familia* (2007) o *Spinnin'* (2007)

Aparte de algunos antecedentes remotos como la singular comedia sonora de Laurel y Hardy *Their First Mistake* (1932), en la que la pareja de cómicos adoptaba y criaba un bebé, este asunto prácticamente no se había vuelto a considerar desde una óptica normalizadora hasta los años setenta. Una de las primeras cintas en hacerlo, aunque aún de una forma un tanto agri dulce, fue el filme televisivo estadounidense *That Certain Summer*, de Lamont Johnson (1972). Nick, un chico de catorce años que vive con su madre en los Ángeles se dispone a pasar el verano con su padre Daug en San Francisco. Lo que ignora Nick es que después de divorciarse de su madre tres años atrás, Daug ha rehecho su vida con otro hombre, Gary, con el que convive y con el que disfruta de una armoniosa relación de pareja. Cuando el chico se entera se desencadena el drama: se escapa, probablemente disgustado y avergonzado, y llama a su madre. Por la noche Nick regresa a casa y su padre intenta hablar con él dando un paseo a solas. Le explica que es homosexual, que habrá oído hablar de ello como algo muy malo, como una enfermedad, pero que él es así, que vive con Gary como si fuera un matrimonio porque le ama, y le ruega que intente al menos comprender. Nick se limita a llorar desconsoladamente y se va corriendo sin ni tan siquiera responderle. Daug se sienta en la escalera y no puede evitar que las lágrimas broten y se deslicen por las mejillas mientras recuerda a ese niño al que crió con tanto cariño. A pesar de ese final tan triste, la intención del relato es conseguir que nos pongamos en la piel del protagonista y que sintamos el dolor que causa la incompreensión social en un hombre que es tan decente, tan buena persona y tan buen padre; el espectador queda deseoso de que la vida le otorgue a Daug ese final feliz que merece, pero que la realidad le está negando por el momento. Años después *Jack*, de Lee Rose (2004) volvería a plantear el drama que puede suponer para un hijo descubrir que su padre ha iniciado una relación homosexual tras su separación, aunque en este caso lanza el mensaje esperanzador de que con el tiempo es posible llegar a la concordia; el chico que protagoniza la historia se da cuenta de que su padre es una de las personas con las que puede contar en los momentos difíciles, y eso le anima a aceptar la situación.

En las últimas décadas han surgido buen número de relatos cinematográficos que contradicen el concepto muy difundido pero erróneo de que únicamente los hombres que son exclusivamente heterosexuales pueden ejercer correctamente el papel de padres. Además de la genial *Vicios pequeños (La cage aux folles)* de Édouard Molinaro (1978), que estudiamos más adelante, cabe destacar la producción de Reino Unido *Tras el Silencio (Hollow Reed)*, de Angela Pope (1996). Cuenta el conflicto legal en que se ve envuelto Martin a finales de los ochenta cuando descubre que su hijo Oliver está sufriendo malos tratos por parte de Frank, la nueva pareja de su exmujer Hanna. Martin es un médico que tras separarse de su mujer ha establecido una relación armoniosa con su pareja masculina, Tom. Después de consultar con un abogado tiene que actuar con mucha cautela, porque ha de proteger a su hijo sin saltarse el régimen de visitas y al mismo tiempo lidiar con su exmujer, que le descalifica llamándole maricón. Ocurre que el juez que lleva el caso es un hombre imparcial que no da tanta importancia a la vida íntima de Martin, sino a un hecho que se le hace evidente por las pruebas que tiene y por las propias declaraciones del niño: Frank está maltratando a Oliver y su madre está encubriendo los hechos. En consecuencia le da la custodia al padre, ya que el niño siempre estará mejor con dos homosexuales que le quiere y le protegen que con una pareja heterosexual que lo descuida y pone en peligro su integridad física.

Podemos recordar aquí a vuelapluma algunas cintas más que van en esa línea: en la australiana *Violet's Visit*, de Richard Turner (1997) una adolescente de quince años se muda con su padre y el novio de éste, que forman una pareja bien avenida y con la que la convivencia es agradable y divertida, porque la idea de vivir con su madre y su padrastro no le agrada demasiado; en la holandesa *Simon*, de Eddy Terstall (2004) el protagonista, desahuciado de cáncer, elige a dos de sus amigos que acaban de contraer legalmente matrimonio, para que adopten a sus dos hijos adolescentes porque piensa que de la gente que conoce ellos serán los más adecuados para continuar con su educación; en la canadiense *Breakfast With Scot*, de Laurie



Imagen 173: A Daug le cuesta sincerarse con su hijo en *That certain summer* (1972)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular



Imagen 174: Martin protege a su hijo en *Tras el silencio* (1996)

Fuente: VHS. CA: Columbia TriStar Home Video, 1998

Lynd (2007) Eric y Tom tienen que cuidar temporalmente a Scot, cuya madre ha muerto de sobredosis, y el niño acaba quedándose con ellos porque saben educarlo y cuidarlo bien, mientras que su padrastro es un frívolo y un insensato que nunca podría ejercer adecuadamente la paternidad por muy heterosexual que sea; en el semidocumental argentino *Adopción*, de David Lipszyc (2009) se nos cuenta cómo durante la época de la dictadura argentina Ricardo, un hombre soltero, ocultando que era gay y que tenía pareja, consiguió adoptar a un niño de ocho años y cumplió de forma intachable el papel de padre, en contraste con su progenitor, un militar de pésima catadura moral que lo había abandonado.

Recientemente han proliferado también las películas en las que el hecho de que una pareja gay tenga que ocuparse de un niño o adolescente aporta una nueva dimensión a sus vidas. En *Get Your Stuff*, de Max Mitchell (2000) una asistente social, harta de bregar con dos hermanos de ocho y doce años, extremadamente gamberros y cuya madre está en prisión, elige a una pareja de gais como familia de acogida temporal. A pesar de las dificultades todo sale bien y cuando la madre sale de prisión la ayudan a dejar ella prostitución y el alcohol. El mensaje que intenta transmitir el filme es que los gais pueden trascender su estilo de vida frívolo y hedonista para ofrecer servicios valiosos a la comunidad. En la suiza *Moritz*, de Stefan Haupt (2003), Ralph y Andy, tienen que encargarse temporalmente de cuidar a Moritz, un niño de nueve años mientras su vecina Angela está internada en el hospital; de esa forma las preocupaciones habituales y un tanto vanas de la pareja quedan en segundo plano cuando se tienen que ocupar del bienestar del pequeño. Éste se niega a ir con su abuela, que nunca mostró el menor interés hacia él, y prefiere quedarse con sus vecinos porque le dan bien de comer, juegan con él y le atienden con afecto. La convivencia entre ellos es muy natural, Moritz no sufre ningún sobresalto cuando ocasionalmente presencia las demostraciones físicas de cariño que se dan Ralph y Andy, y tiene muy claro que es ahí donde quiere esperar al regreso de su madre.

Muy divertida es la francesa *Le hasard fait bien les choses*, de Lorenzo Gabriele (2002), una simpática comedia francesa que tiene como protagonista a Jean-Pierre, un profesor universitario de literatura que está involucrado en una relación sentimental con un osteópata cubano. Una jueza, aplicando una ley según la cual en el caso de que no haya voluntarios se podrá designar a cualquier ciudadano como tutor legal de un menor, elige al azar a Jean-Pierre. El menor de quien se tendrá que encargar es Antoine, un joven problemático que resulta ser mejor de lo que aparentaba inicialmente. Gran parte del enredo gira en torno a los intentos del protagonista de ocultar su homosexualidad para evitarse problemas; sus temores sin embargo no tienen fundamento alguno, ya que todos a su alrededor saben cómo es y lo adoran. La historia termina bien, ya que Jean-Pierre consigue quitarse los miedos, consolida la relación con su novio y simpatiza tanto con Antoine que termina adoptándolo. La cinta sueca *Patrik 1,5*, de Ella Lemhagen (2008) nos presenta a Göran y Stev, una pareja de hombres gay con una situación económica acomodada, que se quieren y cuya única frustración es que no pueden adoptar a un bebé sueco o de cualquier nacionalidad por su condición de homosexuales. Un día reciben una carta en la que le ofrecen la posibilidad de encargarse de Patrik, con 1,5 de edad. La noticia les da gran alegría, ya que piensan que se trata de un niño de año y medio, pero ocurre que en realidad Patrik es un adolescente heterosexual de quince años que no ha podido adaptarse a ningún hogar de acogida, homófobo y que tiene antecedentes por haber cometido algunos delitos. Con mucha paciencia consiguen acercarse al chico y guiarle para sacar lo mejor de él; finalmente, aunque los servicios sociales habían conseguido para Patrik una familia al uso, el adolescente decide quedarse con ellos.

En algunos de estos relatos un hombre homosexual que tiene los deseos de ejercer como padre consigue satisfacer sus aspiraciones por alguna vía poco ortodoxa. En la comedia dramática francesa *Pédale douce*, de Gabriel Aghion (1996) un chico gay convence a su mejor amiga, que ha quedado embarazada a raíz de una aventura ocasional con un casado, para que no aborte y se compromete a desempeñar el papel del padre del bebé. Años después ella retoma la relación con el padre biológico, pero nadie sale perjudicado, ya que los tres crean una original familia en la que el niño tiene la suerte de contar con dos padres. En *Algo casi perfecto* (*The Next Best Thing*), de John Schlesinger (2000) Robert y Abbie se llevan tan bien y sienten tanta ternura mutua que serían la pareja perfecta si no fuera porque Robert es decididamente gay. Un día después de beber en exceso pasan la noche juntos con el resultado de que ella queda embarazada. Después de sopesar los pros y los contras, Robert se va a vivir con Abbie dejando claro que seguirán siendo los mejores amigos y él hará el papel de padre, pero que no habrá vida sexual ni romántica entre ellos. Pasan así los años y todo le va bien



Imagen 175: En *Moritz* (2003) el niño contempla con naturalidad las demostraciones de afecto de sus vecinos mientras le cuidan.

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular.

a esta pareja tan poco convencional hasta que Abbie conoce a otro hombre y toma la decisión de casarse con él. Se produce entonces un conflicto y tras un juicio muy doloroso en el que Robert intenta conseguir la custodia compartida acaba perdiendo todo derecho como padre; no obstante al final de la historia se da a entender que Abbie acepta por propia voluntad compartir la custodia con Robert porque piensa que en última instancia es lo mejor para todos. En *Okay*, de Jesper W. Nielsen (2002) dos chicas lesbianas piden a su amigo Martín, que es gay, que les done su semen porque quieren ser madres. Inicialmente Martín se lo piensa mucho, pero al final accede y una de sus amigas se queda embarazada después de haberse introducido el semen de Martín con una jeringuilla. Poco a poco Martín se va ilusionando tanto ante la perspectiva de ser padre que acepta reconocer legalmente al bebé y contraer las obligaciones y derechos correspondientes. La vida de Martín, que hasta entonces parecía triste y sin perspectivas adquiere así una nueva dimensión.



Imagen 176: Manu y Phippe con su bebé en *Como los demás* (2008)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Otro asunto que ha suscitado cierto interés es el de las dificultades que tienen los homosexuales para acceder a la adopción. En *Como los demás* (*Comme les autres*), de Vincent Garenq (2008), el mayor deseo de Manu, un ginecólogo gay que vive en París, es poder adoptar a un niño. Su pareja Philippe no comparte con él esa ilusión, lo cual provoca la ruptura entre ellos. Manu intenta que los servicios sociales le acepten como padre adoptivo en calidad de hombre heterosexual soltero, para lo cual limpia su casa de todo lo que pueda comprometerle. Cuando la asistenta social hace su visita todo va bien hasta que por casualidad ve una fotografía de Manu y Philippe besándose, lo cual hace que su informe sea negativo, porque la consigna de la institución es negar sistemáticamente la adopción a los homosexuales. La esperanza de que algo cambie en Francia está ahí, dado

que, comentan, en un país de beatos como España ya se ha conseguido que los homosexuales se casen y puedan adoptar. Pero por lo pronto Manu tiene que buscar otras opciones. Le pide a su mejor amiga que tengan un hijo juntos, pero ella se niega en redondo. Se entrevista con varias parejas de lesbianas, pero todas ellas buscan un hombre que les done su semen, no un padre. Y más a la desesperada le propone a Josefina, una chica argentina que está ilegalmente en el país, que se casen para poder regularizar su situación siempre que a cambio le de un hijo en calidad de madre de alquiler. La reacción inicial de ella es indignarse ante semejante proposición, pero cuando le conoce más en profundidad acepta; ella es joven y tiene tiempo para darle ese hijo que él tanto desea. Todo se complica cuando Manu se entera de que es estéril, por lo cual además de la ayuda de Josefina necesita la de un hombre que le done su semen. Se lo pide a Philippe, quien después de pensárselo mucho accede a ayudar a Manu a conseguir ese objetivo que persigue con tanto ahínco y con tanto amor. Josefina cede al bebé con mucho dolor pidiéndoles que no la busquen. Manu y Philippe serán quienes se encarguen de la criatura, pero no dejarán que Josefina desconecte tan fácilmente de su hija y poco tiempo después van a buscarla para que vea al bebé. En el drama mexicano *La otra familia*, de Gustavo Loza (2011) Jean Paul y José María son una pareja de gais adinerados que residen en Acapulco, contraen matrimonio y celebran una gran fiesta en su lujoso chalet. El azar hace que tengan que cuidar temporalmente de Hendrix, el hijo de una drogadicta, cuando una pareja de amigas lesbianas les piden el favor de que se encarguen de él en secreto para protegerlo del entorno sórdido del que procede. Las atenciones materiales y el afecto que recibe el niño hace que éste se encariñe enseguida de los dos hombres y que estos también deseen ejercer como padres de una criatura tan encantadora, especialmente cuando se enteran de que su madre ha muerto de sobredosis. Pero antes de que eso se haga realidad y puedan establecer la familia que los tres tanto anhelan, tendrán que superar multitud de contratiempos: unos malhechores les quitan al niño para vendérselo a un matrimonio pudiente, pero consiguen recuperarlo; los prejuicios hacen que el entorno social considere que una pareja de homosexuales no pueden criar adecuadamente al niño; se expanden los rumores de que Jean Paul y José María son los cabecillas de una red de pederastas que raptan infantes y son encarcelados por ello, aunque al final se demuestra su inocencia. En suma son una pareja de lesbianas y otra de gais las que se preocupan del bienestar del niño en un entorno social lleno de corrupción e hipocresía.

3.2.4.2.6 - El incesto

El ancestral tabú del incesto está firmemente arraigado en los humanos, y tal como saben los antropólogos es prácticamente universal, al igual que la familia y el parentesco (Nieto, 2003, p. 71). Los ejemplos documentados de etnias en las que la familia y el tabú del incesto no existan son escasas y dudosas.

Lo que sí se ha constatado es que existe una amplia variabilidad en cuanto a los modelos de familia aceptables y sobre qué parientes pesa el tabú sexual, además de la existencia de culturas en las que las relaciones homosexuales dentro de la familia estaban prescritas como ritual de iniciación a la masculinidad. En nuestro contexto la prohibición del incesto no es un asunto que esté en plena discusión, como el de la homosexualidad consentida entre adultos sin relación de parentesco. Las relaciones sexuales entre padres e hijos, entre abuelos y nietos, y entre tíos y sobrinos son especialmente inconcebibles. Esto es más evidente si cabe en las familias nucleares modernas, formadas por una pareja con uno o dos hijos. En las familias extensas, más presentes en las áreas rurales y que están formadas por varias parejas con hijos que residen cerca y conviven de forma habitual, la interacción entre personas de diferentes generaciones es más frecuente, al igual que las oportunidades de mantener contactos sexuales dentro de la familia.

El hecho de que exista un fuerte tabú en torno a las relaciones sexuales en el seno de la familia no quiere decir que éstas no se produzcan; lo que ocurre es que sobre ellas reina el más absoluto de los secretos. El autor de esta tesis ha podido comprobar a través de su experiencia como terapeuta sexual que la atracción hacia miembros de la familia es habitual en la infancia y adolescencia aunque no lleguen a producirse experiencias físicas. Además, en el caso de que esto ocurra, en la mayoría de los casos son resultado de la curiosidad, producen placer independientemente de la edad de los participantes y están exentas de violencia. No obstante las relaciones incestuosas de los adultos con los jóvenes y adolescentes tienen una consideración muy negativa en nuestro contexto. Por ello, raras son las cintas que se atreven a llevar a las pantallas contactos sexuales de este tipo de forma no problematizadora, aunque hay excepciones. Por ejemplo, la escena de *Caricias*, de Ventura Pons (1997) en la que un padre y su hijo inician un juego erótico en la bañera mientras la madre duerme causa gran sorpresa en el espectador. El relato no juzga a los personajes, sino que se limita a describir sus actos, pero una ruptura tan tajante del tabú del incesto paterno-filial nos desconcierta profundamente.



Imagen 177: Relación entre padre e hijo en *Caricias* (1997)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

Algo más frecuentes son las historias de sexo y amor fraternal contempladas desde una óptica normalizadora, ya que la ruptura del tabú del incesto entre hermanos parece contemplarse en estos casos con mayor indulgencia. La francesa *Su hermano* (*Son frère*), de Patrice Chéreau (2002), está protagonizada por dos hermanos en la treintena que después de estar varios años distanciados vuelven a acercarse a raíz de la enfermedad de uno de ellos. El mayor es Tomás, que mantiene una relación con una chica y está enfermo de hemofilia; el menor es Luca, que está emparejado con un chico. La cámara nos presenta varias veces la imagen de Luca y su novio en la cama desnudos y abrazados, pero ese asunto queda en segundo plano. La fuerza de la historia reside en la relación entre los hermanos, cuya diferente orientación sexual no da origen a ningún conflicto entre ellos. Luca acompaña en todo el proceso a Tomás, en sus visitas al hospital y en los paseos que dan por la playa. Los diálogos entre ellos revelan cuánto se quieren. Como anécdota, Luca cuenta en cierto momento que su primera relación sexual la tuvo con su hermano, cuando tenía unos doce años, y que todo lo que ocurrió es que le masturbó con la mano; lo que en los discursos oficiales podría considerarse un acto incestuoso traumatizante, para Luca es un suceso irrelevante, un simple juego de adolescentes. En realidad, es bien sabido que los juegos exploratorios entre niños y niñas son frecuentes tanto dentro como fuera del ámbito familiar, pero es este un asunto que raramente se aborda en el cine.

Algo más frecuentes son las historias de sexo y amor fraternal contempladas desde una óptica normalizadora, ya que la ruptura del tabú del incesto entre hermanos parece contemplarse en estos casos con mayor indulgencia. La francesa *Su hermano* (*Son frère*), de Patrice Chéreau (2002), está protagonizada por dos hermanos en la treintena que después de estar varios años distanciados vuelven a acercarse a raíz de la enfermedad de uno de ellos. El mayor es Tomás, que mantiene una relación con una chica y está enfermo de hemofilia; el menor es Luca, que está emparejado con un chico. La cámara nos presenta varias veces la imagen de Luca y su novio en la cama desnudos y abrazados, pero ese asunto queda en segundo plano. La fuerza de la historia reside en la relación entre los hermanos, cuya diferente orientación sexual no da origen a ningún conflicto entre ellos. Luca acompaña en todo el proceso a Tomás, en sus visitas al hospital y en los paseos que dan por la playa. Los diálogos entre ellos revelan cuánto se quieren. Como anécdota, Luca cuenta en cierto momento que su primera relación sexual la tuvo con su hermano, cuando tenía unos doce años, y que todo lo que ocurrió es que le masturbó con la mano; lo que en los discursos oficiales podría considerarse un acto incestuoso traumatizante, para Luca es un suceso irrelevante, un simple juego de adolescentes. En realidad, es bien sabido que los juegos exploratorios entre niños y niñas son frecuentes tanto dentro como fuera del ámbito familiar, pero es este un asunto que raramente se aborda en el cine.

En la producción estadounidense *Harry + Max*, de Christopher Munch (2004), dos hermanos que llevan tiempo sin verse se encuentran para pasar un fin de semana de acampada en las montañas. Max tiene dieciséis años y siente adoración por su hermano mayor Harry, de veintitrés. Por la noche, en la tienda de campaña Max insiste en tener sexo con Harry, quien es reticente pero se deja hacer el sexo oral y tolera algún beso fugaz en la boca. Durante esos días, y a través de las conversaciones que mantienen mientras caminan o van en coche, nos enteramos que debieron de mantener alguna relación íntima intensa en el pasado. Max recuerda haberse sentido atraído por su hermano por primera vez cuando tenía siete años, lo vio desnudo y sintió curiosidad por su pene. Últimamente tuvo una historia de varios meses con un hombre mucho mayor, un profesor de yoga de cuarenta años. En cuanto a Harry aparentemente su preferencia es heterosexual, aunque además de con su hermano ha tenido sexo con algunos hombres por interés, para conseguir un trabajo o dinero. Durante un tiempo ambos se muestran indecisos sin saber si estabilizar la relación entre ellos o probar con otras personas del mismo o distinto sexo, hasta que se produce la ruptura, y tendrán que dejar pasar los años para trascender sus sentimientos incestuosos y poder quererse como hermanos.

La brasileña *Do Começo ao Fim*, dirigida por Aluisio Abranches (2009) lleva a las pantallas con gran sensibilidad el intenso vínculo afectivo que une a dos hermanos desde su infancia hasta su primera juventud. Tomás es unos seis años menor que Francisco. Ambos crecieron llenos de amor en el seno de una familia acomodada. A medida que pasan los años, la madre se da cuenta de que entre ellos hay una intimidad afectiva y física un tanto inusual, ya que siempre están juntos, abrazados, acariciándose. A veces hacen alguna broma inocente que revela que su relación pueda estar sexualizándose, como un día en que el pequeño dice entre risas:

- Una polla más otra polla, es igual a una pollita y a un pollón.

Tomás dice esto atribuyéndose a sí mismo la pollita y a su hermano el pollón, lo cual revela que en sus juegos han estado comparándose los penes y que Francisco ya tiene erecciones. Sus mayores se dan cuenta y lo comentan, pero prefieren no intervenir y dejarles a su aire. Su madre simplemente piensa que sería muy feo decirles algo. El relato da entonces un salto de quince años. Tomás y Francisco son ya veinteañeros, sus padres han muerto y ellos siguen amándose profundamente. Tomás se dedica al deporte, y Francisco es médico. Viven juntos como pareja a todos los efectos, con una entrega incondicional y sin avergonzarse de ello. La cámara se recrea en sus momentos de intimidad en el baño, donde se asean desnudos, y en la cama, donde se acarician, besan y expresan cuánto se quieren. A lo largo de su vida se han separado muy pocas veces y nunca han tenido discusiones demasiado importantes. La prueba llega cuando a Tomás le ofrecen una beca para ir a entrenar a Rusia con vistas a competir como nadador en las olimpiadas. Francisco anima a su hermano a que aproveche la oportunidad, aunque eso suponga una separación de tres años; no obstante, antes de despedirse intercambian anillos como símbolo de su unión eterna. Durante ese tiempo ambos sienten nostalgia y cubren la necesidad de tenerse cerca con videoconferencias, haciendo el amor a distancia ante la cámara del portátil. Pero mientras Tomás tiene claro que se mantendrá fiel, Francisco aprovecha esa temporada de soledad para salir y conocer gente. Está de hecho a punto de involucrarse con una chica, pero rectifica en el último momento y decide viajar a Rusia por sorpresa para ver a Tomás, y con el tierno abrazo de los dos hermanos amantes termina la película.



Imagen 178: El apego entre Tomás y Francisco se produce desde la infancia. *Do começo ao fim* (2009)

Fuente: DVD. Philadelphia: TLA Releasing, 2009

3.2.4.3 - Modalidad carnavalesca

La sátira, la burla o la caricatura son algunos de los procedimientos que se han empleado típicamente en la literatura clásica, y también en el cine desde sus inicios, para contemplar con escepticismo y sentido del humor las realidades humanas. La forma que toman en las creaciones culturales de cada nación y de cada época son un buen indicio de cuáles son los límites que no se deben traspasar, ya que la fuerza de lo carnavalesco reside precisamente en su capacidad de cuestionar el orden establecido. Aquí es donde trabajan los creadores más inteligentes y creativos, ya que necesitan comprender bien el contexto en el que desenvuelven para poder recrear nuevas formas de transgresión.

Los orígenes literarios de lo carnavalesco se remontan a la Grecia y Roma precristianas, y tuvo un amplio desarrollo en la Edad Media para alcanzar su apogeo en el Renacimiento. Baste decir que teóricos como Mijail Bajtin han estudiado de forma minuciosa sus orígenes y su plasmación en la literatura; Batjin encontraba dentro del ámbito de lo cómico serio -que oponía a lo épico, lo trágico y lo histórico-, subgéneros tan variados como el diálogo socrático, la sátira menipea, las parodias, debates, decires, farsas, disparates, chistes ... que tienen en común el hecho de que "obedecen a una concepción alterada y heterodoxa de la existencia, al margen de la vida oficial." (Huerta, 1982, p. 149). Todos estos subgéneros literarios y distintos géneros teatrales como el drama satírico o el entremés, pueden servir de inspiración para la creación del guión y de los personajes cinematográficos, pero es este un asunto en el que no vamos a detenernos. Sí nos interesa reflexionar acerca del papel de lo carnavalesco en el cine actual. En opinión del Batjin el hombre de la Edad Media tenía dos vidas:

la una oficial, monolíticamente seria y limitada, sometida a un orden jerárquico rígido, penetrado de dogmatismo, de temor, de veneración, de piedad, y la otra de carnaval y de plaza pública, libre, llena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones, de envilecimientos, de inconveniencias, de contactos familiares con todo y con todos. Estas dos vidas estaban perfectamente separadas por límites temporales estrictos. Pero al mismo tiempo eran también dos vidas

perfectamente lícitas. (Batjín, 1971, p. 323)

No parece ser demasiado diferente la experiencia de las personas de hoy en día, salvo que lo carnavalesco parece haberse desplazado en gran medida desde el intercambio social real hacia el reino de la fantasía. Más que experimentarlas en las propias carnes, el espectador con frecuencia conoce esas otras vidas posibles en las pantallas del cine y la televisión. Hasta qué punto esas transgresiones que contempla y vive a través de los personajes filmicos llegan a hacerse reales en sus propias existencias, es un asunto en el que sería interesante indagar.

Aplicado al objeto de nuestro estudio, hemos considerado que una de las intenciones que puede subyacer a un relato cinematográfico es la carnavalesca: explorar los límites del género en un sentido amplio, cuestionar la moral sexual vigente o burlarse de las actitudes homófobas, muy ancladas en ciertos colectivos sociales. Ahora bien, nos interesa diferenciarla claramente de la modalidad ridiculizante en cuanto a la problematización, que aunque emplee también la burla y la parodia trata de conseguir la desidentificación de la sexualidad entre hombres presentándola encarnada en un figurón grotesco. Por el contrario, en la modalidad carnavalesca el personaje puede estar deformado o caricaturizado hasta cierto punto, pero se procura que el espectador se identifique con él y que, puesto en su piel, le acompañe en su proceso de exploración interior, de juego con los límites del género o de oposición a las presiones sociales.

La efectividad de lo carnavalesco para el cambio social es relativa, dado que tal como señala de forma un tanto pesimista Bourdieu (1996, p. 14)

nada resulta más vano que oponer, por ejemplo, el dominio simbólico ejercido a través de la cultura legítima y la resistencia que pueden ofrecerle los dominados, a menudo armándose de las mismas categorías de la cultura legítima, como en la parodia, la burla o la trastocación carnavalesca.

Efectivamente, cuando las víctimas de la violencia simbólica se enfrentan a los conceptos implantados por la ideología dominante a través de la burla o la parodia, no consiguen tan fácilmente la desaparición de ese universo simbólico tan arraigado que está condicionando sus vidas. Aunque siendo un poco más optimistas podríamos suscribir la reflexión del mexicano José Rafael Calva y considerar que tal vez la lenta corrosión de los conceptos dominantes puede tener como consecuencia un cambio individual que, a medio o largo plazo, pueda dar lugar a un cambio social:

La práctica del absurdo como forma de lucha y de la sátira como elemento de corrosión... devolverá al hombre una postura frente a sí mismo, y podrá abandonar a la sociedad con los elementos que quiera llevarse de ella. (citado en Arroyo, 1998, p. 340)

En España los primeros casos que nos ha sido posible documentar, y que podemos considerar adoptan una óptica carnavalesca, son posteriores a la Guerra Civil. En los primeros años de la dictadura se podía abordar aún con cierto desenfado asuntos que con el recrudecimiento de la censura que tendría lugar a partir de 1945 serían imposible ni tan siquiera mencionar. Así, además de *¡A mí la legión!* (1942), inusual creación falangista en la que se incluía un espectáculo transformista y se insinuaba un amor entre legionarios,



Imagen 179: La mujer barbuda canta un cuplé en *Verbena* (1941)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

encontramos algunas cintas en que se transgredían los límites del género con mucha precaución pero que no hemos considerado en la muestra porque en ellas no se insinúa que ninguno de sus personajes sea homo o bisexual. Detengámonos ahora en ellas. En *Verbena* (1941) Edgar Neville mostraba un sorprendente número musical en el que una mujer barbuda cantaba con acento francés una divertida versión del cuplé *la Parrala*; es uno más de los fenómenos de feria que se exhiben en una barraca junto a enanos de brazos cortos, la supuesta cabeza parlante de una decapitada o un cosaco que traga peces y los devuelve vivos. Por su parte Ignacio F. Iquino recurría brevemente al travestismo en *Este difunto es un vivo*, también de 1941. Se trata de una comedia de enredos amorosos en la que el actor protagonista hace cuatro papeles, entre otros el de su "amantísima mamá doña Urraca", que desde un retrato al óleo se burla de su marido. A este personaje se le da cierta relevancia en los títulos de crédito iniciales con objeto de despertar la curiosidad del espectador, pero la aparición del

humorista disfrazado de doña Urraca es en realidad muy breve, y por tanto las expectativas que nos hubiéramos podido hacer acerca de sus contenidos transgresores quedan un tanto frustradas.

Más interesante es *La culpa del otro*, también de Ignacio F. Iquino (1942). Al igual que en *Alma de Dios* (1941), que estudiaremos luego, en *La culpa del otro* se juega con la asignación de roles que de acuerdo con las prescripciones sociales se asignan a hombres y a mujeres, a fin de obtener algunos sutiles efectos cómicos; en esta ocasión, sin embargo, no hay ninguna alusión ni tan siquiera en broma, a la sexualidad entre hombres. Es la historia de un matrimonio de criados a quienes acusan injustamente del asesinato del Marques de la Peña, en cuya casa servían. El tiene que huir y se hace marinero; ella, que está embarazada, es condenada a diecisiete años de prisión, y cuando da a luz a su hija María del Carmen decide cederla en adopción. La niña acaba siendo adoptada por Gregoria, una profesora de canto de carácter enérgico, y por su marido Atilano que es el que hace las labores domésticas. Él es quien se encargará de criar a la niña y ella de educar su voz para que en el futuro triunfe como artista. Al revertir los roles de género se producen algunas situaciones divertidas, como cuando Atilano asegura que en su casa se hace lo que él manda, excepto cuando su esposa manda otra cosa, o una vez que las alumnas de canto de Gregoria se ríen de él al verle con el delantal de cocina, o el día en que muchos años después ha debutado como cantante de ópera y su padre usa el femenino para referirse a sí mismo. Rodeado de gente, la madre de María del Carmen no para de llorar de emoción, y él la tranquiliza.



Imagen 180: Atilano se encarga de las labores femeninas y hace el papel de padre maternal en *La culpa del otro* (1942)

Fuente: VHS Valladolid: Divisa Red, 1996

- Ande, ande, deje de enjugarse las lágrimas. Hoy es noche de alegría, y no de llanto.
- Tiene usted razón. Es que estoy tan emocionada...
- No, si emocionadas lo estamos todas...
- Pero ¿qué dices, Atilano? -le pregunta su mujer con enfado.

A lo cual Atiliano responde con gracia para justificarse, entre las risas de todos los presentes:

- No, es que me armo un lío, porque aquí soy el marido, pero como luego en casa tengo que zurcir los calcetines...

Al contrario que en otros ejemplos que hemos analizado al hablar de la disonancia, en los que se caracteriza con rasgos femeninos a un personaje con objeto de negativizarlo o aumentar su vileza, en este caso el retrato de Atiliano, al que vemos cocinando con un mortero en la mano, cuidando afectuosamente a la niña o cosiendo sentado en la butaca, hace que el espectador simpatice inevitablemente con un hombre retratado de forma tan entrañable.

Al igual que en el resto de Europa y Estados Unidos, en España los ejemplos de este tipo se fueron haciendo cada vez más raros hasta que a mediados de los años cincuenta comenzaron a resurgir en estrecha conexión con las escenas en las que se aludía de forma indirecta o mediante chanzas a la sexualidad entre hombres. Más adelante nos detendremos en cintas como *La trínca del aire* (1951), *Habitación para tres* (1952), *Los ojos dejan huellas* (1952), *La pícara molinera* (1954), *Al fin solos* (1955), *Los maridos no cenan en casa* (1957) o *Azafatas con permiso* (1959).

Podemos recordar brevemente aquí otros ejemplos de este tímido rebrote de lo carnavalesco en nuestro cine que no hemos incluido en la muestra. *Veraneo en España*, de Miguel Iglesias (1956) narra las experiencias de un señor inglés que viene de vacaciones, emplea de forma muy divertida el castellano y observa con asombro nuestras costumbres. Cuando está en el hotel y el recepcionista le dice que allí hay mujeres fenómenos, él inglés se queda observando con estupor a una "mujer fenómeno": hay sentada una chica leyendo el periódico, y como el padre de ella está por detrás con la cabeza apoyada en la suya, da la apariencia de ser una mujer barbuda. Aparte de eso vemos al actor Paco Martínez Soria, que aquí hace el papel de un simpático taxista apodado el Gasolina, interpretando brevemente una de esas escenas de travestismo a las que tan aficionado sería en décadas posteriores: con un delantal, cofia de cocinera y poses muy afeminadas, bromea con el estupefacto turista. *La rana verde* de Josep María Forn (1957) emplea también el travestismo para obtener efectos cómicos, con mucha precaución y dejando clara en todo caso la heterosexualidad del personaje que brevemente recurre a ella. Cuenta cómo unos jóvenes ociosos de clase acomodada, de cuya frivolidad que se hace una ligera crítica, se entretienen seduciendo a las chicas que han acudido a participar en un curso de verano que tiene lugar en un pueblo castellano. Su centro de reunión es un bar llamado "La rana verde". Un día, entre otros juegos que les sacan de la monotonía vemos cómo fingen estar rodando una película de folclóricas. Uno de ellos se ha puesto un mantel a modo de mantilla y representa el papel de una mujer que le está rezando a la Virgen de la Macarena para que proteja a su Rafael,

que está en la plaza, entendemos que toreando. Al acabar la inocente escena todos se ríen mucho. En *Música de ayer* (1958), Juan de Orduña hace un ameno homenaje al género chico en una sucesión de piezas de zarzuela que va desggranando enlazadas por un argumento trivial. En uno de los números presenciamos una escena ligeramente transgresora: un galán explícitamente hetero hace el papel protagonista de la zarzuela *La viejecita* y lo vemos cantar una espectacular romanza vestido de anciana enlutada con una peluca canosa y usando monóculo. La comicidad que produce aquí el travestismo queda en todo caso superada por la belleza de la pieza musical. Por lo demás no se insinúa ni sugiere la homosexualidad de ninguno de los personajes en un contexto que en principio sería favorable para ello.

A partir de los años sesenta las películas con intención carnavalesca proliferaron, tuvieron su momento cumbre en los años setenta, tanto durante el tardofranquismo como en la transición, y fueron bajando en frecuencia durante las décadas posteriores. Durante la dictadura fueron abundantes las comedias que empleaban alguna picardía para expresar la posibilidad de que dos hombres mantuvieran relaciones íntimas, como en *Una isla con tomate* (1962), *Piso de soltero* (1964), *Los subdesarrollados* (1968), *Operación Cabaretera* (1967), *Estambul 65* (1965) o *Los extremeños se tocan* (1970); *Whisky y Vodka* (1965) llega a insinuar el sexo en grupo.

En otros casos se sugiere la bisexualidad de los protagonistas, como es el caso de *Mi hijo no es lo que parece* (*Acelgas con champán ... y mucha música*), de 1970, *La enfermera*, *el marica y el cachondo de Don Peppino* (1982) y *Los obsexos* (1988). Otra línea narrativa es aquella en la cual el fingimiento y la impostura hace de los personajes homosexuales personas más inteligentes y hábiles para alcanzar sus objetivos como es el caso de *La tía de Carlos en minifalda* (1966), *40 grados a la sombra* (1967), *No desearás al vecino del quinto* (1970), *El calzonazos* (1974), *La tía de Carlos* (1983), o en la que alguna situación más o menos verosímil hace que se enfrenten con su dualidad interior, como *Una señora llamada Andrés*, de 1970, *Odio mi cuerpo* (1974) *Ellas los prefieren locas* (1976), *Los embarazados* (1982), *Todo lo que tú quieras* (2010). En otros casos simplemente se juega con las apariencias y el travestismo: *El extraño viaje* (1964), *Crimen imperfecto* (1970), *La liga no es cosa de hombres* (1972). *El sexo ataca* (1ª jornada), de 1979, se burla de los conceptos tradicionales en torno al sexo. *Mauricio mon amour* (1976) cuestiona con sorna la medicalización de la sexualidad. *Que nos quiten lo bailao* (1983) es un peculiar *carpe diem* valenciano. *Don Cipote de la Manga* (1985) parodia las películas de vampiros. *Capullito de alhelí* (1986) contempla con mirada cínica la homofobia social. Un importante conjunto de películas presentan personajes abiertamente transgresores de la normatividad de género: el gigolo de *Los días de Cabirio* (1971); la intersexual Adela en *Mi querida señorita* (1972); el provocativo José Pérez en *Ocaña retrato intermitente* (1978); las protagonistas de *Vestida de azul* (1984); el abogado transformista y anarquista de *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978); el transformista de *¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita?* (1979); el intrigante Lázaro en *¡Qué verde era mi duque!* (1980); el macarra de *Makinavaja, el último choriso* (1992) y *Makinavaja 2, semos peligrosos* (1993); los jóvenes de *Más que amor frenesí*, de Alfonso Albacete (1996); el obeso antihero de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998); los soldados que evolucionan hacia la bisexualidad en *Lisistrata* (2002); la transexual Marieta en *20 centímetros* (2005); el travesti heterosexual de *Barcelona (un mapa)* (2007); la estrambótica *Poniponchi, una chica cuasi perfesta* (2009); el Nardo y Federico en *Tensión sexual no resuelta* (2010).

Todas las películas que acabamos de mencionar están incluidas en la muestra de cine español. Pasemos ahora a revisar las cintas más significativas de la modalidad carnavalesca en otras cinematografías.



Imagen 181: Arriba Paco Martínez Soria vestido de cocinera en *Veraneo en España* (1956). Abajo, la modosa escena de *La rana verde* (1957)

Fuentes: VHS, Málaga; Videomayor, 1987; Grabación televisiva. Colección particular

3.2.4.3.1 - En las primeras décadas del cine

Como ya tuvimos la ocasión de comprobar al considerar los inicios de la modalidad indirecta, desde el cine mudo se emplearon los equívocos para llevar a las pantallas la sexualidad entre hombres; con el pretexto de que todo había sido un error o un malentendido, se podía aludir bromeando a una faceta de la

sexualidad masculina que no hubiera sido sencillo abordar en serio y de forma directa; muchas de estas cintas entrarían plenamente dentro de lo carnavalesco. Aquí vamos a mencionar algunos ejemplos más que también son anteriores al final de la Segunda Guerra Mundial y que jugaron con otros asuntos para provocar la hilaridad del público: la inversión de las convenciones de género, el travestismo, e incluso algún fugaz desnudo.

La muda *Florida Enchantment*, de Sidney Drew (1914) fue una de las primeras películas en burlarse de las convenciones según las cuales sexo biológico, orientación sexual, roles de género y apariencia social, van unidos de forma inextricable. Se trata de la adaptación de una obra teatral que obtuvo cierto éxito en Broadway a finales del siglo XIX (Russo, 1987, p. 11). Una joven llamada Lillian toma una pastilla mágica que le hace invertir su deseo sexual y sus roles femeninos: le empieza a gustar bailar con mujeres y siente el impulso de vestirse como un hombre, así que se pone traje y corbata, un bigote postizo y deja de ser Lillian para transformarse en Lawrence. También le da una pastilla a su doncella de raza negra, porque quiere que se convierta en un hombre como él. Su novio Fred, intrigado por el cambio que ha experimentado Lillian, toma otra pastilla y se vuelve un mariquita muy afeminado que se sigue sintiendo muy atraído hacia su novia, pero solo porque ahora ella tiene una apariencia muy masculina. Fred termina travistiéndose y como consecuencia una multitud indignada lo persigue hasta el punto de tener que huir y tirarse al mar. Al final sabremos que todo había sido una pesadilla que había tenido Lillian, quien respira aliviada al darse cuenta de que nada era real en ese mundo al revés con el que había soñado.

Un día vendrá (Years to Come) de Charley Chase (1922), una original comedia futurista, recurre también a lo onírico para representar la ruptura de todas las convenciones. En sus sueños el protagonista se traslada a principios del siglo XXI, en el que los coches vuelan, los hombres se quedan en casa para realizar las tareas domésticas y las mujeres van a trabajar con una apariencia muy masculina. La inversión de roles es lo que produce la mayoría de los efectos cómicos: los hombres son unos cotillas, las mujeres conducen mejor, tienen que controlarse para no pegarle una torta a sus maridos o se quejan de lo que éstos derrochan cuando van de compras. En la misma línea futurista tenemos *Fantasía del porvenir (Just Imagine)*, de David Butler (1930) un musical de ciencia ficción en el que un hombre llamado Peterson es teletransportado desde el Nueva York de 1930 hasta el de 1980. La gente en vez de comer y beber toma píldoras para alimentarse y emborracharse, en vez de coches emplea aviones ingravidos para moverse por la ciudad, y nadie tiene nombre, sino un número asignado. Peterson, que opta por llamarse "Single 0" ("Cero a secas") se queda a vivir con dos amigos que se prestan amablemente para ayudarlo a integrarse en el mundo moderno. En su vida anterior Cero estaba casado y tenía hijos, pero deslumbrado por tantas novedades no tiene ningún deseo de regresar al pasado. Su papel en el relato es el de gracioso y su masculinidad un tanto dudosa por el ocasional amaneramiento de sus gestos y el hecho de que en algunos de los números musicales imita a las mujeres. En compañía de sus dos nuevos amigos, que quieren obtener la celebridad para poder casarse con las chicas a las que aman, hace un arriesgado viaje a Marte, donde son recibidos por una simpática tribu de alienígenas. Allí, mientras otro de sus amigos despierta la atención de la reina, Cero inicia una relación con un marciano fuerte y al mismo tiempo tierno, con el que intercambia durante su estancia continuas sonrisas y caricias, y con el que pasea abrazado del brazo como si fueran novios, aunque eso solo se insinúa. Después de distintas peripecias los terrícolas regresan a su planeta y la normalidad heteronormativa se restaura.

Ya repasamos anteriormente varias de las cintas de la prolífica pareja cómica formada por Stan Laurel y Oliver Hardy (El Gordo y el Flaco) en las que se sugería la posibilidad de que mantuvieran una relación que sobrepasara la amistad y en la que se evocaba de forma indirecta los encuentros sexuales entre ellos. Podemos recordar aquí otras de sus geniales piezas cómicas en el que además de los malentendidos sexuales transgreden los límites del género. *The Second Hundred Years* de Fred Guiol (1927) se burla de las convenciones en cuanto a la forma de saludarse y tratarse que tienen los hombres y mujeres de las clases



Imagen 182: Una pastilla que cambia los roles de género en *Florida Enchantment* (1914)

Fuente: resumen de escenas visualizado en <http://www.youtube.com/>



Imagen 183: Peterson con su novio marciano en *Fantasía del porvenir* (1930)

Fuente: DVD. CA: PR Studios, 2008

acomodadas. Los dos amigos logran escapar de la cárcel en la que estaban, pero el azar hace que terminen como invitados de honor en una reunión muy refinada que se celebra en la misma prisión para debatir nuevos métodos carcelarios. Allí son recibidos con besos en la mejilla por parte del anfitrión, el director de la cárcel, que piensa que son el gobernador y el jefe de policía. El Gordo y el Flaco, que no están acostumbrados a esas costumbres tan distinguidas, ponen al principio cara de sospecha. ¿Por qué me besarán?, parecen preguntarse, tal vez imaginando que exista algún trasfondo sexual. Pero luego comprenden que deben ser las costumbres de ese entorno tan exquisito e invierten las formas de saludar. A los hombres les dan afectuosos besos en las mejillas, y a las mujeres las saludan dándoles rudamente la mano, así como palmaditas en la espalda, lo cual da lugar a situaciones muy divertidas. En la ingeniosa *Putting Pants on Philip*, de Clyde Bruckman (1927), por encargo de su hermana el Gordo tiene que recibir a su sobrino Philip, que llega en barco desde Escocia; ésta le advierte que la única debilidad que tiene Philip son las chicas, ya que cuando ve una pierde el control, así que le sugiere que le tenga bien vigilado. A medida que los pasajeros van desembarcando, el Gordo se muere de risa cuando ve a uno de ellos que baja vestido con falda escocesa, un aspecto que podría interpretarse como un tanto afeminado y que se comporta de forma muy excéntrica. Resulta ser su sobrino, con quien experimentará a lo largo del día multitud de peripecias mientras le enseña Nueva York. En primer lugar, el simple hecho de que Philip vaya del brazo del Gordo paseando por las calles hace que comience a seguirles un gentío que observa a tan singular pareja. Ocurre también que a Philip se le caen sin querer los calzoncillos, y al pasar por encima del conducto de ventilación del metro se le levanta la falda, lo cual hace que sus nalgas queden al descubierto y que varias damas se desmayen al ver su desnudez. La divertida escena recuerda a la que casi treinta años después incluiría Billy Wilder en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*), de 1955, comedia heterocentrada en la que la única vaga alusión a la homosexualidad es la presencia de dos decoradores de interiores que sabemos viven en el mismo edificio que los protagonistas, pero a los que no llegamos a ver.

La pareja de comicos recurrió con frecuencia al travestismo para provocar la hilaridad del espectador. Lo hacen por ejemplo en *Sugar Daddies*, de Fred Guiol (1927), en *That's My Wife*, de Lloyd French (1929), y de forma muy sorprendente en el musical sonoro dirigido al público infantil *Había una vez dos héroes* (*Babes in Toyland*), de Gus Meins y Charles Rogers (1934). Al principio las páginas de un libro que va corriendo un hada van presentando a los personajes, y cuando nos muestra a Stannie Dum (el Gordo) y Ollie Dee (el Flaco) se les ve durmiendo juntos. Trabajan en una fábrica de juguetes y se alojan en un zapato con la simpática Mamá Goose. El siniestro usurero Barnaby corteja insistentemente a una joven pastorcilla, e intenta conseguir que se case con él amenazando a su madre con quitarle el zapato en el que vive si no paga puntualmente la hipoteca. Pero la pastorcilla a quien ama es al hijo del flautista. Cuando la boda ya está concertada, a Stannie se le ocurre una idea genial: viste al Ollie con un traje blanco, para que tapada su cara con un velo y con un ramo de flores en la mano, reemplace a la pastorcilla y evite así tan funesto enlace. Después de celebrada la boda, y antes de que el malvado usurero bese a la novia, Stannie, que hace de padrino, le pide el documento de la hipoteca. Éste accede a dárselo, el Gordo lo rompe, y al retirar el velo para besar a la pastorcilla Barnaby se da cuenta del engaño. Cuando se quedan solos los amigos se felicitan por el éxito obtenido. Entonces tiene lugar el siguiente diálogo entre ellos:

- Eso sí que ha sido una buena idea de las tuyas.
- Ciertamente. Bueno, adiós y buena suerte.
- ¿Qué quieres decir con adiós? ¿No me voy contigo?



Imagen 184: Al Flaco se le levantan las faldas.
Putting Pants on Philip (1927)

Fuente: DVD. CA: Image Entertainment, 1999



Imagen 185: Arrepentido por haberse casado con un hombre al que no quiere en *Había una vez dos héroes* (1934)

Fuente: DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2003

- Pues no. Tienes que quedarte con Barnaby. Te has casado con él.
- Yo no quiero quedarme con él.
- ¿Por qué?
- Porque no le quiero.

De las palabras que Ollie emite entre sollozos, arrepentido como está de haber contraído matrimonio con un hombre al que no quiere se deduce que sí estaría dispuesto a casarse con el hombre al que quiere, que es evidentemente Stannie. Así, con la libertad que da la farsa, se traslada al espectador la idea transgresora de que dos hombres realmente podrían contraer matrimonio.

El clásico del intriga y ciencia ficción *Muñecos infernales* (*The Devil-Doll*), de Tod Browning (1936) recurre también al travestismo, en este caso para sorprendernos con la inteligencia y la capacidad de adaptación del protagonista. Después de pasar diecisiete años en prisión, Paul, un banquero encarcelado injustamente tras haber sido traicionado por sus tres socios, logra escapar. Lleno de rencor porque su esposa se suicidó mientras él cumplía condena, pone una tienda de juguetes en París y oculta su identidad tras la imagen de una viejecita inofensiva para poder consumir su venganza.

Dando un salto a Francia, no podemos olvidar *La gran ilusión* (*La grande Illusion*), de Jean Renoir (1937), una singular comedia dramática que se desarrolla durante la primera guerra mundial en un campo de prisioneros para oficiales franceses en Alemania. Allí los presos viven con todas las comodidades, ya que los soldados enemigos les tratan con suma corrección, y como reciben todos los paquetes que les envían desde Francia pueden comer estupendamente. Más que encarcelados en tierra enemiga pareciera que se encuentran residiendo en un internado para estudiantes en el cual el ambiente es cordial y desenfadado. Esa es la gran ilusión a la que probablemente se refiere el título, ya que se recrea una realidad paralela muy diferente a los sangrientos acontecimientos que estaba viviendo una Europa en la que estaba a punto de estallar la Segunda Guerra Mundial.

Un día reciben la noticia de que por fin han llegado los trajes para el espectáculo. Al ver a los soldados franceses ensayando un número con unas poses un tanto amaneradas, y luego sacando de una gran caja vestidos, fajas, medias de seda y zapatos de mujer, nos damos cuenta de que están preparando un espectáculo transformista. Los hombres observan extasiados y acarician las prendas femeninas, mientras comentan entre otras cosas que ahora en París las mujeres llevan las faldas muy cortas, y que también se ha puesto de moda que lleven el pelo muy corto. "¡Oh, parecerá que te acuestas con un chico!", comenta uno de ellos entre risas, dando a entender que esa es una posibilidad no demasiado ajena a sus esquemas mentales o que incluso eso es algo que ha podido probar. "Déjanos soñar un poco, solo los queda la imaginación", comenta otro.

La divertida representación tiene lugar en el teatro del campo, ante los aplausos de todos los presentes, incluidos muchos de los soldados alemanes. Pero de repente llega la noticia de que los franceses han tomado una ciudad, y eso hace que los prisioneros comiencen a cantar al unisono y con fervor el himno nacional francés. En cierto modo ese gesto de afirmación en los valores nacionales al que se unen los músicos, los oficiales y los travestidos transmite la idea de desean una patria pacífica, entregada a las artes, polifacética y en la que sus hombres son simpáticos, abiertos y amables. Una ilusión y tal vez una utopía que parecen compartir muchos de los soldados alemanes, que también están hartos de la guerra.



Imagen 186: Espectáculo transformista en un campo de prisioneros alemán. *La gran ilusión* (1937)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2008

3.2.4.3.2 - Resurgir y pervivencia de la modalidad carnavalesca

Tras los años de oscuridad que sucedieron al auge de los fascismos, a la segunda guerra mundial y a la postguerra, la visión carnavalesca de la realidad volvería a introducirse en el cine gradualmente y con mucha precaución desde mediados de los años cincuenta, tal como acabamos de mencionar. Aquí centramos la atención en algunas creaciones significativas más recientes comenzando por la popularísima *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*), de 1959. La obra maestra de Billy Wilder supuso un hito tras el ola de conservadurismo moral que se había impuesto tanto en Estados Unidos como en Europa. El éxito de esta

creación se debe a que iba mucho más allá que las comedias típicas de la época en cuanto al empleo de lo carnavalesco para hacer zozobrar las diferencias de género y la acertada introducción de los malentendidos propios de la modalidad indirecta, además de aportar un punto de vista normalizador acerca de la sexualidad entre hombres verdaderamente singular. Está inspirada en el musical alemán *Fanfaren der Liebe* de Kurt Hoffmann (1951), en el cual dos músicos en paro, Hans and Peter se vestían de mujeres para poder ser aceptados en una orquesta que iba a grabar un disco en un lujoso hotel de los Alpes y volvían a mostrarse como hombres cuando querían encontrarse con sus novias. En la comedia de Wilder son el saxofonista Joe y el contrabajista Jerry los que se caracterizan como mujeres para huir de unos mafiosos que les persiguen. Consiguen integrarse en una orquesta femenina que va a hacer una gira de tres semanas por Florida, haciéndose pasar por Josephine y Dafne. La versión americana además de ser bastante más divertida va mucho más allá que la alemana en la representación de la sexualidad entre hombres, ya que se llega a plantear que lo que empieza siendo un malentendido tiene la posibilidad de terminar en una relación homosexual estable.

Cuando han llegado a Florida, un multimillonario de avanzada edad llamado Osgood Fielding comienza a cortejar insistentemente a Jerry (Dafne), atraído por su feminidad y llenándola de elogios. Se mete en el ascensor del hotel con ella y sabemos que se ha propasado porque cuando se vuelve a abrir la puerta Dafne, indignada, le da un bofetón. El Sr. Fielding no por ello desiste en sus intentos de seducción, hasta el punto de que, tras pasar una noche de gran diversión bailando tangos y boleros, Jerry (Dafne) accede a comprometerse con él y se prepara para una boda inminente. Fascinado por la idea de casarse con un millonario que le solucione la vida, Jerry se ha puesto tanto en el papel de Dafne que se ha creído el personaje femenino que está interpretando y parece haber olvidado que la boda legalmente no es posible porque Osgood es un hombre. Por su parte, Joe inicia una relación con Sugar, la bella cantante de la orquesta, haciéndose pasar por millonario, con continuos cambios de ropa para representar sus dos personajes: el de mujer y el de hombre. En la escena final las dos parejas huyen de los mafiosos en la lancha pilotada por Osgood. En los asientos traseros Sugar perdona al saxofonista por haberla engañado y los dos se besan. Delante, Jerry (Dafne) intenta desilusionar a Osgood, que está empeñado en casarse e insiste en que Dafne vaya a la ceremonia vestida con el traje de boda de su madre. Aún empleando la voz femenina de Dafne, Jerry le explica que no es rubia natural, que fuma mucho, que tiene un horrible pasado, que nunca podrá tener hijos. Todos esos detalles le resultan indiferentes a Osgood, que todo lo perdona y todo lo admite, hasta que finalmente Jerry se quita la peluca, le da un golpe en el hombro y con voz masculina le comunica que es un hombre, a lo que Osgood responde mirándole sonriente y sin inmutarse que "Nadie es perfecto". Ese final abierto, muy admirado por la crítica y el público, es probablemente lo más original de la cinta. Osgood sigue manteniendo su oferta en pie aun cuando averigua que Dafne es un hombre; se transmite por tanto la idea de que el amor no tiene sexos y deja al espectador en la duda de si finalmente los dos hombres llegarán a estabilizar su relación. Es un mensaje normalizador verdaderamente innovador para su época, transmitido con sutil inteligencia.

La proliferación a partir de los años sesenta de las cintas con intención carnavalesca hace imposible que podamos repasarlas con detalle. Nos limitaremos por tanto a hacer calas en alguna de las más relevantes sin pretensión de ser exhaustivos.

El sorprendente musical *Los productores* (*The Producers*), de Mel Brooks (1968) tiene cierto interés por la forma en que transgrede buen número de convenciones sociales en relación a la sexualidad y el género con objeto de obtener efectos cómicos. Ya al principio juega con el estupor que crea en el espectador al presentar la inusual escena de Max, el obeso productor que protagoniza la película, coqueteando en su despacho con varias ancianas pícaras que son las que financian sus espectáculos y a las que vemos inflamadas por el deseo. Esta ruptura del tabú de la sexualidad en la tercera edad es la primera de la sucesión de incorrecciones que amenizan el relato. Max contrata los servicios de un asesor fiscal, Leo, quien le informa de que un desastre en taquilla podría hacerle rico si se queda con una parte del dinero invertido por sus ancianas amantes. La colaboración entre ellos no está exenta de momentos de una cercanía física un tanto ambigua, especialmente cuando bailan un tango para celebrar la idea y teniendo en cuenta que las preferencias sexuales de Leo no llegan a quedar nunca del todo claras. La pareja se dispone así a montar un musical que tenga todas las posibilidades de fracasar estrepitosamente y para ello eligen el guión más grotesco que encuentran, *Springtime for Hitler*, una apología del fascismo. Contratan además el director de escena con peor reputación



Imagen 187: Dafne y Osgood en *Con faldas y a lo loco* (1959)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2008



Imagen 188: El extravagante Hitler jipi y pop de *Los productores* (1968)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2009

de todo Broadway, un gay que se traviste habitualmente y que tiene por secretario a un barbudo afeminado y extravagante, así como a los peores artistas de la farándula. Los números musicales son muy divertidos y muy *camp*, como se diría en la cultura anglosajona, y no dejan títere con cabeza, ya que se ríen tanto de las ideologías fascistas y antifascistas como de la estética gay, la mentalidad jipi y la cultura pop: el actor que seleccionan para que haga el papel de Hitler es un bailarín sumamente excéntrico con un gran pendiente en la oreja, una lata de tomate Campbell como las que Andy Warhol recrea en una de sus obras pop colgada al cuello, y un ramo de margaritas que reparte como símbolo del amor jipi.

Podemos recordar también *Myra Breckinridge*, de Michael Sarne (1970) por la burla que hace de la polaridad entre lo masculino y lo femenino. En un quirófano convertido en estudio televisivo, con un público que observa expectante, un joven llamado Myron se somete a una operación de cambio de sexo. Un cirujano borracho que fuma un cigarrillo le explica que tendrá que inflarle los pechos con silicona y luego le corta los genitales con un escarpelo en un rápido gesto que no produce el menor dolor en el paciente. El público estalla en aplausos y ovaciones. Myron se convierte así como por arte de magia en una mujer de espectacular belleza que contrasta con su otro yo masculino, un hombre más bien soso vestido con traje y corbata. Myra llega a Hollywood en un descapotable con el objetivo de acabar con el macho americano en todos sus aspectos, y se dedica a seducir, perseguir y humillar a todo hombre que encuentra. Al final se nos hace saber que todo había sido una fantasía que forjó la mente de Myron, que es un chico gay, mientras permanecía inconsciente después de haber sido atropellado.

Una cinta de los setenta que fue clave para difundir la idea de que la excitación que puede producir en cualquier hombre el travestismo no tiene que ir necesariamente ligada a la homosexualidad es la archiconocida *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar* (*Every Thing You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*), de Woody Allen (1972). El genial director toca aquí, en una sucesión de relatos breves, los temas más típicos del humor popular: la infidelidad matrimonial, la zoofilia, el orgasmo femenino, el exhibicionismo, el sadomasoquismo, el tamaño del pene... y dedica uno de los cuentecillos, titulado *¿Los travestis son homosexuales?*, a uno de los asuntos que suelen causar mayor zozobra en los hombres de nuestra cultura, a juzgar por la frecuencia con que necesitan abordarlo, a cualquier edad, a través de los discursos humorísticos: el temor a que se cuestione su masculinidad y su orientación sexual si se detecta en ellos algún rasgo de feminidad (Arroyo, 1998). Para nosotros hoy en día es evidente que a cualquier varón puede producirle cierto placer vestirse de mujer porque, a modo de juego, está trasgrediendo los límites del género, y que eso no tienen relación alguna con la orientación de su deseo. Raro será el niño que no se haya divertido en alguna ocasión poniéndose la ropa de su mamá o de su hermanita, o pintándose con maquillaje femenino. Además, en nuestra cultura hay ciertas fiestas, como el Carnaval, en las cuales se permite a los hombres disfrazarse de mujeres sin que se ponga en duda su masculinidad. Sin embargo, como hemos visto, en esos años nuestro imaginario confundía con frecuencia al homosexual con el travesti; aún hoy es común que en una suerte de búsqueda retrospectiva se intente hallar en estos juegos infantiles un indicio de la futura orientación homosexual de un adulto. En este contexto el audaz relato es sumamente pertinente, ya que deja claro que el travestismo puede ser simplemente un mero juego de apariencias. Protagoniza la historia Sam, un señor serio, corpulento y masculino, que acude con su mujer y su hija a una cena formal vestido con traje y corbata. La caracterización de Sam como un hombre rasgos muy varoniles y con un símbolo de virilidad como es el bigote, no es casual; de ese modo se produce un mayor contraste y se desencadena con más facilidad la risa. Con la excusa de ir al baño se mete en la habitación de la señora de la casa y no puede resistir la tentación: se pone uno de sus vestidos, un par de medias, zapatos de tacón, un sombrero y un foulard, y disfruta de lo lindo meneando uno de sus bolsos. Después de una serie de peripecias, la mujer de Sam averigua las peculiares aficiones de su marido. Luego



Imagen 189: Sam se lo pasa de lo lindo en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar* (1972)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2000

vemos al matrimonio charlando en la cama. Ella se muestra comprensiva: como le quiere le perdona que tenga "la mente enferma" y que sea "un perverso incapaz de vivir como un hombre normal y decente", pero le deja claro que debe acudir a un especialista que le ayude a curarse de su enfermedad. El hombre, aliviado por la reacción de su esposa, se compromete a ir al doctor, aunque sin demasiada convicción y sin mostrar el menor sentimiento de culpa. La escena termina con la pareja, rememorando entre risas lo bien que lo han pasado ese día. La respuesta que se da, por tanto, es que no, que los travestis no tienen por qué ser necesariamente homosexuales, y hay cierta burla de las concepciones patologizadoras en relación a esta conducta.

Otro clásico del cine transgresor setentero fue la producción de Reino Unido *The Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman (1975), que adaptaba un famoso musical estrenado en 1973. Se trata de una parodia muy *camp* de los géneros de terror y ciencia ficción que recurre al travestismo, al Rock and Roll y a otros ritmos modernos. Cuenta cómo una pareja de novios entra en el castillo del Dr. Frank-N-Furter, un científico travestido y bisexual que ha creado artificialmente a un musculoso joven con objeto de que le satisfaga sexualmente. Cuando llegan se está celebrando una convención de estrafularios transilvanos que llevan a cabo un baile de lo más divertido. La experiencia hace que zozobren todas las ideas convencionales acerca del amor y del sexo que tenía la pareja, entre otras cosas porque Frank-N-Furter logra seducirla primero a ella, y luego a él. Su éxito fue tal que durante años en muchas salas de Inglaterra y Estados Unidos la representación teatral se combinaba con la proyección del filme, y se animaba a participar al público, tal como queda recogido por ejemplo en una escena de *Fama (Fame)* (1980), en la varios de los estudiantes acuden a una de estas sesiones nocturnas.

Muy interesante es la canadiense *Outrageous!*, de Richard Benner (1977). En su póster de estética pop aparece por cuadruplicado y con distintos colores la cara del protagonista caracterizado como mujer. Robin es un chico gay que trabaja como peluquero y además es aficionado al transformismo. Su gran corazón le inclina a alojar en su casa a Liza, una amiga esquizofrénica, y asumir la responsabilidad de integrarla en su entorno social para que no tenga que ingresar de nuevo en ninguna institución mental. Cuando a Robin le despiden de la peluquería en la que estaba empleado por dedicarse paralelamente a trabajar como drag queen, decide aplicar todos sus esfuerzos a triunfar en el mundo del espectáculo. Lo consigue con números muy divertidos en los que se caracteriza como entre otras Bette Davis, Barbra Streisand, Marlene Dietrich o Ella Fitzgerald, todo ello sin dejar de apoyar permanentemente a su amiga Liza en todas las dificultades en las que se ve envuelta por su enfermedad mental.

Vamos a detenernos algo más en todo un hito en el cine de temática gay, la coproducción franco-italiana *Vicios pequeños (La cage aux folles)* de Édouard Molinaro (1978), una adaptación de la obra teatral homónima de Jean Poiret, que se representó durante quince años seguidos en París. Su éxito en taquilla posibilitó que salieran en los ochenta dos secuelas protagonizadas por los mismos actores: *La jaula de las locas (La cage aux folles II)*, dirigida también por Édouard Molinaro (1980) y *La jaula de las locas: Ellas se casan (La cage aux folles III: 'Elles' se marient)*, de Georges Lautner (1985). *Vicios pequeños* dio lugar además al más que digno remake norteamericano *Una jaula de grillos (The Birdcage)*, de Mike Nichols (1996), que calca con ligeros cambios casi todas las situaciones y hace un esfuerzo por llevar a la pantalla números musicales más espectaculares. Probablemente la popularidad de *Vicios pequeños* y sus secuelas se deba a que supo conectar tanto con el público hetero como con el homo y bisexual. En ellas se cuentan las peripecias de una pareja de gais ya maduros retratados con cierta simpatía. Renato es un bigotudo que sin dejar de mostrar una ostentosa pluma es bastante más masculino que su pareja Albín, toda una dama que actúa como transformista en *La cage aux folles*, el cabaré de ambiente que la pareja regenta. Aunque de la vida sexual que comparten poco se dice y la interacción entre ellos se reduce a una sucesión de discusiones por celos, juegos de poder y chantajes emocionales, se adoran el uno al otro. El relato carece de esas demostraciones de afecto y esos estímulos homoeróticos que tanto pueden incomodar al espectador medio, y la forma estereotipada en que están retratados marca la suficiente distancia como para que el hetero pueda reír a placer con la pareja de cómicos sin que sienta que su masculinidad se está cuestionando.

Por otra parte, para el espectador gay también puede ser atractiva la película, porque si bien es cierto que en la caracterización de los protagonistas se recurre a los rasgos de estereotipación más manidos, no se limita a ridiculizar al personaje homosexual como es habitual en el cine dirigido al gran público. Renato y de Albín son personas entrañables de las que es sencillo encariñarse y hay ciertos aspectos que los hace peculiares y que trascienden la imagen del homosexual al uso. Ocurre por ejemplo que Renato no es exclusivamente



Imagen 190: Detalle de la carátula del DVD de *Outrageous* (1977)

Fuente: DVD. USA: Hen's Tooth Video, 2004

homosexual. Tiene un hijo de veinte años, Laurent, como producto de dos encuentros sexuales de quince minutos de duración cada uno que tuvo de joven, estando borracho, para probar con Simone, una chica carente de todo instinto maternal, quien prefirió delegar la crianza del niño en Renato y Albin; el mismo hecho de que éstos formaran con éxito lo que luego vendría a llamarse una familia homoparental es un asunto ciertamente transgresor para la época. Por lo demás, aunque la preferencia sexual de Renato se dirige con claridad hacia su propio sexo, tiene cierta tendencia a incurrir en algún escaqueo heterosexual; así, cuando después de mucho tiempo vuelve a verse con Simone y ésta le invita a beber champán con intención de seducirle, a punto está de dejarse llevar. Es Albin quien, conocedor de esos "pequeños vicios" de su compañero, les interrumpe a tiempo de impedirlo. Renato sería por tanto un 4 o 5 en la escala Kinsey, y lo gracioso es que le ocurre algo parecido que a los hombres con puntuación 2 y 3, predominantemente heterosexuales pero que en ciertas circunstancias pueden incurrir en alguna actividad homosexual.

El enredo se produce cuando el hijo de Renato les notifica que se va a casar y les ruega que se hagan pasar por heteros para recibir a los padres de su novia, que son muy moralistas. Eso hace que dos mentalidades totalmente opuestas confluyan y se den gran número de situaciones divertidas en las que hay un permanente juego con las apariencias y que todos tienen que fingir ser lo que no son: Renato y Albin tiene que convertir su casa en un lugar austero y comportarse como un matrimonio convencional, el criado mariquita se transforma en un serio mayordomo y los padres de la novia se ven obligados a vestirse de *transformistas* para escapar de unos periodistas que los buscan.

Tal vez el primer filme en abordar de forma carnavalesca el sida, asunto que ha concentrado la atención de los colectivos gais desde mediados de los ochenta, fue la alemana *¿Qué hacemos con el SIDA?* (*Ein Virus kennt keine Moral*), dirigida por el combativo y polémico director alemán Rosa von Praunheim (1986). Se trata de un pseudodocumental que mediante breves escenas dramatizadas y diálogos, entrevistas fingidas, números musicales interpretados por un coro de hombres travestidos..., aborda en tono burlón y desmitificador distintos asuntos en torno al sida, considerada en aquel entonces por muchos una enfermedad

gay: una doctora está muy contenta porque considera que la enfermedad es un mercado abierto y una gran oportunidad para obtener ayudas a la investigación; un sector del personal sanitario se niega a atender a los gais por un miedo irracional al contagio; el dueño de una sauna no quiere informar a sus clientes de la enfermedad ni poner una máquina expendedora de condones en su establecimiento, pero sí coloca un dispositivo para que los clientes se hagan irrigaciones anales, ya que ha oído que eso evita el contagio; una mujer muy ardiente proclama que quiere tener un hijo con un gay antes de que se extingan definitivamente; una psicoterapeuta está convencida de que el sida es una enfermedad psicosomática y de que el virus es una bestia materna interior que socava el alma; la proyección de un ridículo vídeo explicativo para los profesionales de la salud se ve interrumpido por un grupo revolucionario que reclama atención médica y psicológica para los afectados; una periodista busca algún bebé contagiado con un padre bisexual o drogadicto para obtener un reportaje



Imagen 192: Coro de enfermeras travestidas en *¿Qué hacemos con el SIDA?* (1986)
Fuente: VHS. Madrid: Phoenix Video, 1987

millonario; ciertos sectores conservadores opinan que los gais se lo tienen bien merecido por su incontrolada vida sexual; algunos homosexuales parecen complacerse en las actitudes autodestructivas y en una muerte prematura sin darse cuenta de que han interiorizado el odio a sí mismos de su entorno social vierte sobre ellos. Toda esa sucesión vertiginosa de conceptos contradictorios, ideas erróneas, prejuicios y miedos adopta un orden aparentemente caótico, pero en su conjunto ofrece un entretenido collage social.



Imagen 191: Detalle de la carátula de *Vicios pequeños* (1978) todo un hito en el cine europeo de temática gay.

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2002

Reincide en el mismo tema el ingenioso musical coproducido por Reino Unido y Canadá *Zero Patience*, de John Greyson (1993). En él se recrea en tono burlón una dudosa noticia que se difundió por los medios de comunicación en el año 1987 según la cual se habría localizado al primer infectado del sida que introdujo el virus en los Estados Unidos: un azafato canadiense francófono que lo habría adquirido en alguno de sus múltiples viajes y lo habría transmitido en los encuentros esporádicos que mantenía en distintas ciudades del país. El relato crea la ficción de que Richard Francis Burton, el famoso sexólogo victoriano ha prolongado su vida indefinidamente y ahora trabaja en el Museo de Ciencias Naturales de Toronto con el nombre de Dick Burton. En un avión de papel que viene de no se sabe dónde le llega la información de quién fue el "paciente cero", y el naturalista entusiasmado comienza una investigación visitando saunas, entrevistando a su madre y a antiguos amantes hasta que encuentra el fantasma mismo del azafato, del que se hace amante. Amenizan la historia una serie de números musicales en los que se cuestiona la vigilancia social y la medicalización de los enfermos, hay hombres desnudos que bailan con cierto erotismo, los virus flotan en la sangre contaminada y dialogan con Dick mientras éste los observa con el microscopio, dos anos convertidos en bocas charlan cantando acerca del placer y dolor que produce la penetración anal... Aunque se abordan asuntos delicados, como la muerte de los contagiados, los temores del colectivo gay ante la pandemia y la necesidad de la prevención, se hace con un tono más desenfadado que problematizador. La intención es que los posibles espectadores salgan del cine más informados y concienciados que aterrizados, con la idea de que no se trata tanto de buscar al culpable fuera del país (en el Canadá francófono), como pretendía la falaz noticia, sino de promover las necesarias medidas de prevención dentro de los Estados Unidos.



Imagen 193: El musical *Zero Patience* (1993) cuestionaba de forma amena los discursos que problematizaban la enfermedad del sida.

Fuente: DVD. París: Optimale, 2006

Las comedias que recrean el tema clásico del hombre o la mujer heterosexual que se hacen pasar por lo que no son con objeto de obtener algún tipo de beneficio han proliferado en las últimas décadas. Ya hemos revisado algunos ejemplos de ello al tratar la modalidad indirecta, como *Los farsantes* (*The Gay Deceivers*), de 1969, o *The Ritz* (1976). Lo que tienen en común estas películas con intención carnavalesca es que los protagonistas se ven enriquecidos cuando transgreden los límites del género, porque el contacto con su feminidad o masculinidad interior les convierten en personas más completas. Es el caso de *Tootsie*, de Sydney Pollack (1982), en la que un profesor de teatro y actor frustrado se travestía para obtener un papel en una serie de televisión y obtenía un gran éxito además del amor de la chica que le gustaba gracias a que la trataba mejor como mujer siendo mujer que nunca había tratado a una mujer siendo hombre; no se incluye aquí a ningún personaje explícitamente homosexual, aunque sí varios de los típicos malentendidos relativos a los hombres que se ven irresistiblemente atraídos hacia ella por su fuerte personalidad.

Mucho más transgresor es el ameno musical *¿Víctor o Victoria?* (*Víctor Victoria*), de Blake Edwards (1982). Una cantante que pasa hambre en el París de 1934 se caracteriza como un exótico conde polaco transformista de aspecto un tanto andrógino; la idea es de su amigo Todd, un cantante homosexual ya entrado en años con el que finge mantener una relación. Víctor obtiene un gran éxito en los ambientes gais parisinos, de los que se ofrece una visión amable. Todo se complica cuando se enamora de ella el señor King Marchand, un millonario que se siente aturrido por la pasión que experimenta hacia quien piensa es un refinado travesti, hasta que se da cuenta de la impostura. Dado que Victoria se niega a dejar su profesión, los enamorados tienen que seguir fingiendo ser una pareja homosexual, con todos los inconvenientes que eso conlleva. Finalmente ella revela la verdad a su público, quien al principio parece un tanto decepcionado por el engaño, pero acaba por aceptarla como su diva. La novedad en este relato es que no es solo Victoria quien obtiene el éxito en el mundo del espectáculo además de en el amor, sino también su amigo Todd, quien se involucra con el varonil guardaespaldas del señor Marshall, lo cual lanza cierto mensaje normalizador.

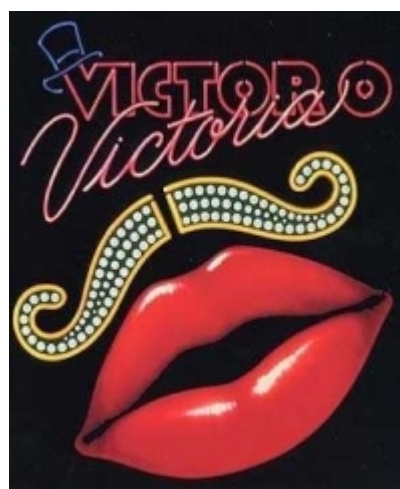


Imagen 194: Detalle de la carátula del dvd de *¿Víctor o Victoria?* (1982).

Fuente: DVD. Madrid: Warner, 2002

Revisemos sin profundizar en el argumento algunas farsas más recientes que van en esta línea. En *Señora Doubtfire, papá de por vida* (Mrs. Doubtfire), de Chris Columbus (1993) un humorista se caracteriza como una niñera ya madura para poder ver a sus hijos, ya que su ex se lo impide; al adquirir cualidades culturalmente consideradas como femeninas como su capacidad de amar, cuidar y dar cariño a sus hijos, se convierte en un varón más completo como persona y entrañable para el espectador. En la francesa *Salir del armario* (Le placard), de Francis Veber (2001), un contable anodino se hace pasar por gay para que no lo despidan siguiendo el consejo de un vecino homosexual ya jubilado. Se convierte así en una persona intrigante a los ojos de la gente, obtiene un ascenso y le asignan la labor de acudir en la Fiesta del Orgullo Gay presidiendo una carroza de su empresa, que se dedica al caucho y a la fabricación de preservativos, con un ridículo condón gigante en la cabeza. Para colmo su jefe de personal, de modales bruscos y bastante homófobo se enamora de él, se separa de su mujer y le pide que vayan los dos a vivir juntos; como es habitual en este tipo de comedias, la película termina con el triunfo de la pareja heterosexual socialmente aceptable. *Connie and Carla*, de Michael Lembeck (2004) calca gran parte del argumento de *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot), de 1959; en este caso son dos chicas las que para escapar de los mafiosos que las persiguen se convierten en transformistas y consiguen un éxito arrollador en Los Ángeles. Se hacen además grandes amigas de las travestis, que las tratan con gran afecto. En la australiana *Strange Bedfellows* de Dean Murphy (2004) dos simpáticos amigos ya maduros que viven en una zona rural deciden declararse pareja de hecho para obtener ventajas fiscales. A pesar de las murmuraciones y cambios de actitudes que notan hacia ellos en su entorno, los dos amigos se toman la situación con sentido del humor, se van a vivir juntos, y deciden viajar a Sidney para entrar en contacto con los ambientes homosexuales de la ciudad y aprender más al respecto. En la gran urbe visitan distintos lugares de ambiente, observan como se viste allí y se compran ropa adecuada para hacer creíble su caracterización. Conocen además a alguna gente con la que llegan a mantener conversaciones interesantes y hacer cierta amistad. Todo lo miran con gran asombro, como pueblerinos que son, pero en última instancia eso hace que cambien sus propias actitudes y conceptos en relación a la homosexualidad. En la estadounidense *Os declaro marido y marido* (I Now Pronounce You Chuck & Larry), de Dennis Dugan (2007), dos bomberos de Nueva York que son íntimos amigos desde hace años viajan a Canadá para contraer matrimonio y obtener ventajas fiscales y en su póliza de seguros. Cuando se corre la voz todo cambia para ellos. Reciben proposiciones sexuales de hombres que nunca hubieran sospechado que entendieran, como el cartero, un señor masculino y bigotudo. En el trabajo se niegan a jugar al baloncesto con ellos y en las duchas sus compañeros se ven invadidos por el pánico homosexual. Pero cuando los amigos son sometidos a juicio los bomberos acuden al juicio para apoyarles. Los colectivos gais los consideran héroes y el fiscal llega al final a un trato: el engaño les será perdonado siempre que hagan algo para recaudar fondos en la lucha contra el sida. Ese algo es un calendario gay en el que los musculosos bomberos hetero se muestran semidesnudos en divertidas poses provocativas; estos juegos con los límites del género y ese contacto entre los hetero y los gais hace que de todos ellos personas más completas.

Siguiendo con algunos de los últimos frutos de la modalidad carnavalesca es necesario destacar una película de carretera sumamente interesante por la humanidad con la que están retratadas las tres transformistas que la protagonizan y la forma en que se nos llama a simpatizar con ellas: la australiana *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert), de Stephan Elliott (1993). A tres artistas de Sidney los contratan para hacer una gira de un mes por Alice Springs, región ubicada en el centro del país; se hacen con una caravana y atraviesan el desierto australiano hasta su destino, en un periplo lleno de buenos y malos momentos. Una de ellas es Bernardette, una transexual operada ya madura cuyo novio acaba de fallecer y que durante el viaje encuentra a Bob, un señor entrañable con



Imagen 195: Un hetero que finge ser gay para que no lo despidan en *Salir del armario* (2001)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2002



Imagen 196: Fiesta nocturna en *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (1993)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2007

quien inicia una relación de pareja. Otro es Mitzi, un separado que no sabe cómo calificarse, a quien su ex le encarga que durante una temporada se dedique a la crianza de su hijo común. Por último está Felicia, una locaza de carácter corrosivo cuya homosexualidad se insinúa tiene su origen en los acercamientos sexuales de su tío durante la infancia. Los vemos cuando se muestran como son sin maquillaje, y cuando disfrazados juegan a sorprender o escandalizar. Por donde quiera que van asombran a los lugareños; algunos de ellos los admiran, pero otros los odian. La película tiene momentos memorables, como cuando vemos a Mitzi ensayando en medio del desierto con un llamativo traje verde, y la cámara intercala las imágenes de exóticos insectos y reptiles con las del artista, dando así a entender que la diversidad es algo de por sí hermoso y propio de la naturaleza. O como cuando se integran en una fiesta de aborígenes para los que hacen una representación espectacular a la luz de las hogueras.

Otra road movie del mismo estilo es la norteamericana *Gracias por todo (A Wong Foo)*, de Beeban Kidron (1995). Las dos ganadoras del concurso de drag queens de Nueva York, la negra Noxeema y la blanca Vida, viajan en coche hasta California para participar en el concurso nacional. Las acompaña Chi Chi, una latina que tiene aún mucho que aprender acerca de las verdaderas cualidades que caracterizan a una drag queen de aspecto escandaloso y espíritu indomable. Por eso se ríen de ella.

Chi Chi, eres un muchacho con faldas. Cuando un hombre hetero se viste de mujer y se pone con faldas, es un travesti.

Cuando un hombre es una mujer atrapada en un cuerpo de hombre y se hace la pequeña operación, es un transexual.

Cuando un hombre gay tiene demasiado sentido de la moda para un solo género, entonces es una *drag queen*.

Como resultado de este viaje iniciático Chi Chi dará los pasos que según ellas son necesarios para convertirse en una verdadera reina: que los buenos pensamientos sean tu espada y tu escudo; ignorar la adversidad; respetar las reglas del amor. En el largo trayecto las protagonistas experimentan adversidades y alegrías, se encuentran con antagonistas y aliados. Revolucionan la insulsa vida de un pueblo del medio oeste animando a sus habitantes a vestirse con el colorido y estilo propios de los años sesenta, inculcando galantería a los rudos hombres y coquetería a las desaliñadas mujeres. Ya en California, Chi Chi, será la vencedora del concurso nacional.

Muy ingeniosa es la alemana *El condón asesino (Kondom des Grauens)*, de Martin Walz (1996). inspirada en uno de los tebeos de König. Se trata de una parodia los géneros policíacos, de ciencia ficción y de terror que combina con maestría las visiones normalizadora y carnavalesca con los mensajes reivindicativos. La protagoniza el detective Luigi Mackeroni, un homosexual con treinta y un centímetros de miembro viril que es la viva imagen del legendario teniente Colombo porque es bajito, fuma como un carretero y siempre va vestido con gabardina. Es muy apreciado en el cuerpo por la efectividad con la que realiza su trabajo y aparentemente a nadie le importa que su orientación sexual no sea la ortodoxa. Se las de duro, pero en realidad es un romántico sediento de amor, decepcionado porque solo le quieren por el tamaño de su pene hasta que encuentra a Billy, un chaperó del que se enamora; la primera vez que hacen el amor saltan chispas, y todo el mundo alrededor les aplaude. A Luigi le encargan el extraño caso de unos condones asesinos que aterrorizan a la población porque se lanzan sobre todo pene disponible para arrancarlo de cuajo. Sus pesquisas le llevan hasta la capilla de un hospital en cuyo sótano una doctora loca y fanática religiosa ha creado un infierno en el que tortura a chulos, maricones, degenerados y puteros; tiene además allí secuestrado a un científico para que fabrique los condones y los esparza por la ciudad con objeto de castigar a los pecadores que se atrevan a contravenir las leyes divinas y practiquen el sexo sin fines procreativos. La doctora ha hecho confeccionar un condón de inmensa talla para dar cuenta del miembro viril del protagonista, pero su novio le salva en el último momento. Para convencer a la doctora de lo errado de sus actitudes, Luigi improvisa un emotivo discurso en el que le hace ver que su diabólica obra jamás podría complacer al creador, y que si Dios es un juez protegerá a los que se aman independientemente de su sexo. La loca termina suicidándose, y a Luigi le dan un mes de vacaciones que se dispone a disfrutar en compañía de su novio Billy.

Basada en una historia real, la británica *Pisando fuerte (Kinky Boots)*, de Julian Jarrold (2005) destaca por lo original en sus planteamientos y el potente mensaje carnavalesco y normalizador del transgénero que contiene. Tras la muerte de su padre, Charlie hereda el negocio familiar, una fábrica de zapatos artesanales de muy buena calidad y que duran años, pero que ya no tienen fácil salida en un mercado acostumbrado a los artículos baratos y de mala calidad. Charlie se ve en la encrucijada de tener que vender la fábrica y dejar en el paro a todos los trabajadores, o de cambiar el producto y fabricar un tipo de calzado diferente y que tenga mercado. Una noche que está en Londres acude en ayuda de una mujer grandota y de raza negra a la que una pandilla de hombres estaban molestando, y hace amistad con ella. Resulta ser Lola, que actúa como transformista y que se considera a sí misma una *drag queen*, no un mero hombre travestido. Lola no ha emprendido ninguna terapia para hormonarse ni ponerse pechos; se limita a disfrazarse de mujer y a actuar como tal porque es como mejor se siente consigo misma. Ocurre que al entrar en contacto con ese mundillo, Charlie se da cuenta de que una gama de zapatos femeninos de buena calidad que resistieran el peso de un



Imagen 197: Charlie aprende de Lola en *Pisando fuerte* (2005)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2005

hombre y que estuvieran concebidos para los travestidos podrían tener gran éxito, así que se pone manos a la obra. Para su diseño los consejos de Lola se hacen imprescindibles, de modo que acaba contratándola como diseñadora. Se concentran en la fabricación de modelos nuevos para la feria de moda de Milán, que tendrá lugar en unas semanas y que será un gran éxito por el espectacular número de transformistas que organizan para presentar la nueva línea de botas. Durante ese tiempo Lola acude a la fábrica vestido como hombre, con una camisa algo más llamativa que los demás tal vez, porque allí no está trabajando como transformista, sino como diseñadora. La idea que con facilidad nos habremos

hecho acerca de Lola es que debe ser homosexual, pero por la conversación que mantiene con otro empleado de la fábrica nos enteramos de que su preferencia sexual va dirigida hacia las mujeres:

- Oye, ¿y por qué te pones faldas? Si no quieres tirarte a los tíos, ¿por qué te pones faldas?
- Verás, Mike, pregúntale a cualquier mujer qué es lo que más le gusta de un hombre: compasión, ternura, sensibilidad ... Las tradicionales virtudes femeninas. Puede que lo que las mujeres desean en secreto es un hombre que en el fondo sea una mujer.

Ese es el único momento en que se hace alusión a la heterosexualidad de Lola, con la intención de sorprender al espectador y de hacerle ver que las apariencias engañan, y que las suposiciones que hacemos si nos dejamos llevar por ideas preconcebidas pueden ser falsas. Lola, de hecho, se sale de todos los estereotipos, es un personaje redondo e inclasificable, con una potente personalidad. Es además destacable la función positiva que cumple en el relato. Charlie inicialmente se siente abrumado por la apariencia camaleónica de Lola y teme que le vean en su compañía por el qué dirán, aunque al final este es el concepto que se hace de ella:

- Si la gente te dice algún día que eres medio hombre acuérdate de que eso es bueno. Yo por ejemplo no sé lo que es ser medio hombre. No tengo ni idea de lo que es un hombre. Pero sí sé que si consiste en ser valiente, tú eres mucho más hombre de lo que yo lo seré nunca.

Coffee Date, de Stewart Wade (2006) se ríe de las consecuencias que tiene para un hombre el ser etiquetado como homosexual y hace una divertida parodia de todos esos tópicos que se atribuyen a los gays. Todd, que tiene treinta y cinco años, concierta un encuentro a ciegas con una chica que ha conocido por internet, pero su cita resulta ser Kelly, un chico de origen latino. Como encuentran un punto en común, que es su afición por el cine, quedan en ir juntos a ver una sesión especial sobre Bergman. Los dos simpatizan y se hacen amigos, pero en cuanto su entorno detecta que Todd ha salido un par de veces con un gay asumen que Todd también debe serlo y nada de lo que pueda decir les hace ya cambiar de opinión. Un compañero de trabajo llega a esa conclusión cuando se encuentra con Todd a la salida del cine, a donde ha ido a ver una película de Woddy Allen con Kelly y una pareja de gays. De nada le sirve intentar explicarle que no tiene ningún problema con los gays, pero que él es cien por cien heterosexual.



Imagen 198: Los compañeros de oficina le regalan a Matt el striptease de un gogó por su cumpleaños. *Coffee date* (2006)

Fuente: DVD. London: TLA, 2007

- ¿Qué pasa? ¿No puede ir un tío al cine con gays sin ser gay? ¿Hay alguna ley que lo prohíba?
- Por supuesto que no. Sucede todo el tiempo -responde el otro con ironía.
- ¿No me crees?
- No te preocupes, ya lo asumirás cuando estés preparado.

Cuando se propaga la falsa noticia en la empresa de que Todd tiene novio, recibe la solidaridad incondicional de sus compañeros de trabajo, incluida su jefa, quien le asegura que apoya a las parejas de hecho, y entre todos le hacen un regalo de cumpleaños: le mandan a su casa un gogó para que le haga un striptease, y éste le da un beso en la boca al terminar.

Se da la circunstancia de que esta escena la presencia la madre de Todd, que ha venido a visitarle porque

se ha enterado de la supuesta homosexualidad de su hijo, y aunque eso le ha producido gran conmoción quiere ofrecerle todo su apoyo en el difícil proceso de salida del armario que cree su hijo está experimentando. Tampoco puede convencer Todd a su madre de que todo es un malentendido, porque ella ya se ha hecho su composición de lugar y piensa que todo son excusas de su hijo para no asumir su homosexualidad. Llorosa por su boca salen toda una retahíla de lugares comunes que suelen producirse cuando un hombre ha hecho pública su homosexualidad y se hace toda una indagación retrospectiva para encontrar en el pasado los indicios de esa conducta sexual presente. La madre se reprocha no haberse dado cuenta de todo cuando lo vio un día desnudo explorando el cuerpo con otro niño, porque pensó que era simple curiosidad infantil, a lo que Todd responde que efectivamente todo era un juego infantil, pero que eso no lo hizo gay. Se acusa de haber sido una madre demasiado protectora y a su padre de no haber dedicado tiempo suficiente para jugar con él, a lo que Todd responde que no se tiene que sentir culpable de nada, porque ella no fue demasiado protectora y además él es heterosexual. Le asegura que ya sabía que era gay, porque de niño no le gustaban los deportes, pero sí leer, el teatro, la música y el cine, a lo que su hijo responde que le encantaban los deportes, y también leer, la música y el cine porque era un niño inteligente, pero que eso no le hace gay. La madre sin embargo sigue obcecada, y trae un día a casa a la presidenta de la asociación Amigos y Padres de Gais y Lesbianas, para que le oriente adecuadamente. Ante tantas presiones Todd acaba por acostarse con su amigo Kelly, más que nada para demostrarse a sí mismo que no es gay, y lo que descubre es que puede tener sexo con un hombre si quiere, pero que eso no ha cambiado su preferencia hacia las mujeres.

En la película francesa *Poltergay*, de Eric Lavaine (2006) una joven pareja de chico y chica, Emma y Marc, han adquirido un antiguo caserón que llevaba deshabitado durante treinta años. Lo que ignoran es que en los bajos del edificio hubo una discoteca gay llamada *L'ambigu* en la que ocurrió un terrible accidente que se recrea con tonos cómicos al principio de la película: mientras se desarrolla una fiesta de la espuma y los jóvenes bailan caracterizados con la estética de la época al son de la música setentera, se produce un cortocircuito y una explosión que termina con sus vidas. La joven pareja de enamorados tampoco sabe que el antiguo caserón sigue habitado por los fantasmas de cinco de los participantes en la fiesta. Desde el momento en que se instalan en la casa Marc comienza a experimentar situaciones extrañas: no se sabe quién le han hecho una foto mientras se ducha desnudo, aparecen símbolos fálicos dibujados en diferentes lugares, y mientras duerme escucha música a lo lejos. Una noche baja al sótano y es cuando ve por primera vez los fantasmas de los cinco gais visualmente muy reconocibles y amanerados bailando desenfadadamente la canción *Rasputin* de Boney M., que fue muy popular a finales de los setenta. Los cinco gais constituyen un personaje colectivo estereotipado al que le gusta cocinar, planchar y arreglar la casa para Marc, aparte de meterle mano, enseñarle el culo e intentar llevarle a su terreno siempre que tienen ocasión. Ninguno de esos traviesos personajes tiene un nombre propio, son bastante amanerados y a veces aparecen vestidos al estilo de los *Village People*, grupo norteamericano también muy conocido en los setenta por su estética y actitudes gay. El inconveniente es que el Marc es el único que percibe a esos seres, porque en realidad son sus propios fantasmas. Todos, desde Emma que acaba por dejarle, hasta sus amigos y el psiquiatra al que acude, piensan o que debe haberse vuelto loco o que es homosexual. Al principio el mismo Marc llega a dudar de sus preferencias sexuales, y decidido a asumirlo acude a un bar de ambiente donde la gente es poco amable. Allí conoce a un hombre que busca sexo inmediato con roles muy preconcebidos respecto a las prácticas sexuales; va con él en el coche a un descampado, donde tienen un encuentro fugaz y nada satisfactorio con el resultado de que la policía les descubre y les lleva a comisaría. Tras esta mala experiencia y convencido de que en realidad no es gay, ya que no consigue librarse de los cinco fantasmas hace amistad con ellos, opta por integrarlos creativamente en su vida y con su ayuda logra recuperar el amor de Emma. Como vemos el mensaje que lanza el relato es que transcender los propios impulsos hacia las personas de su mismo sexo en Marc es un requisito previo para poder formar una familia reproductiva al uso; ya que la bisexualidad del varón es inconcebible según los parámetros hoy predominantes en nuestro imaginario cultural, la tarea del héroe es entrar en contacto con esa faceta que le perturba desde el inconsciente y superarla para así poder adaptarse al modelo de hombre inequívocamente heterosexual que se



Imagen 199: Cinco fantasmas gais residen en el inconsciente de Marc. *Poltergay* (2006)

Fuente: DVD. Boulogne-Billancourt: TF1, 2006

le impone. En todo caso, el contacto de Marc con esa cara oculta de sí mismo tiene finalmente un efecto positivo, ya que le ha enriquecido como persona y le convertido en un hombre más completo psicológicamente.

Adentrándonos ahora en un cine totalmente distinto, el de terror, solo comentar que también se pueden revertir los mensajes habituales de este género, que suele asociar la sexualidad entre hombres con el mal, el miedo y la muerte, dando por ejemplo una visión positiva de los personajes gays, y depositando el mal y la irracionalidad en otros. Un ejemplo de esta tendencia sería *Zombies of Mass Destruction*, de Kevin Hamedani (2009) que lanza en su intrigante subtítulo, "A political zomedi", la idea de que no vamos a presenciar una película de terror cualquiera, sino una película de zombies con intención política. Efectivamente, el relato parte de un género muy atractivo, especialmente para el público juvenil, y no escatima las imágenes de vísceras palpitantes, miembros amputados y salpicaduras de sangre. Lo interesante es que introduce una fina crítica de ciertos elementos de las ideologías conservadoras (sus prejuicios, informaciones sesgadas y tendenciosas, sus trasnochados discursos morales). Los sucesos se desarrollan en Port Gamble, una población de los Estados Unidos donde reina el tradicionalismo y aparentemente un estilo de vida ideal, con una población amable, sonriente y amante de las buenas costumbres. En ella detenta el poder político el Mayor Burton y el religioso el reverendo Haggis, ambos de talante autoritario, muy elocuentes y muy tendentes a proyectar el mal en quienes consideran sus enemigos: gays y lesbianas, musulmanes sospechosos de ser potenciales terroristas, docentes de instituto con una mentalidad demasiado abierta y otras gentes pecadoras y diabólicas. Provenientes de Nueva York llega una pareja de chicos gays, Lance y su novio Tom, con la idea de que Tom le explique de una vez a su madre que es gay. Pero a Tom le aterroriza tener que mostrar públicamente su homosexualidad en un ambiente tan conservador, y recuerda lo que le ocurrió a su primer amor, un chico precioso con unos ojos llenos de luz al que enviaron a un campo de reeducación para convertirlo en hetero con el resultado de que regresó transformado prácticamente en un zombie. Ocurre que se comienza a expandir un virus que transforma en zombies a todo el que contacta con él. La pareja de gays, la profesora de instituto y una chica cuyo padre es Iraní logran refugiarse en la Iglesia del Reverendo Haggis, donde tendrán que cotejar sus puntos de vista con los de los fieles. El Reverendo opina que todos aquellos que se han convertido en zombies deben tenerlo merecido, ya que han sido castigados por Dios. En cuanto a Lance y Tim, se propone convertirlos en heterosexuales para así poder admitirlos en su congregación; rescata así una antigua máquina para aplicar electroshocks con objeto de someterles a una terapia aversiva. Finalmente se salvan del contagio precisamente los menos valorados por los bien pensantes: los dos gays, la profesora de instituto y la chica de origen Iraní.

Para concluir podemos recordar aquí una coproducción entre Chile, México y Francia: *Lokas*, de Gonzalo Justiniano (2009), cuya acción se desarrolla en Chile y que nos puede dar una idea de cómo el estilo de vida gay, originario de Estados Unidos, se ha ido extendido con todos sus tópicos hasta llegar a latitudes muy lejanas. El protagonista es Charly un treintañero que después de quedarse viudo tiene que hacerse cargo de su hijo Pedro, un niño de nueve años simpático y despierto al que adora. Charly es un hombre repleto de prejuicios homófobos. No soporta a los "maricones" los "moracos", o los "pervertidos", "esos degenerados a los que le gustan los hombres", y cuando se entera que su hijo se ha apuntado a un taller de cocina en la escuela se molesta mucho, porque piensa que lo que tiene que aprender son habilidades masculinas como la mecánica o la soldadura.

Pero las circunstancias hacen que Charly entre en contacto con ese mundo que tanto desprecia, que sufra en sus propias carnes la homofobia social y que en última instancia aprenda a respetar y valorar la diferencia. Ocurre que después de pasar unos meses en prisión por haber cometido una estafa, tiene que trasladarse con su hijo para vivir con su padre Mario, del que no sabe nada porque no volvió a verlo desde que éste se separara de su madre hace treinta años, y que ahora se ofrece para darle cobijo y conseguirle trabajo. Pero cuál será su sorpresa cuando descubre que su padre es gay y vive con su pareja Flavio desde hace más de quince años. Mario y Flavio se salen del estereotipo solo en algunos aspectos: forman una pareja estable y tienen una vida sexual muy satisfactoria, están retratados con cierta simpatía y su destino no está marcado por un hado desafortunado. Por lo demás, se ajustan en todos los aspectos al estereotipo de gay: ambos son claramente reconocibles por su amaneramiento y viven en una casa con las paredes pintadas de rojo, decorada con multitud de antigüedades y objetos, algunos de ellos símbolos fálicos, y cuadros de arte moderno; su actividad profesional está



Imagen 200: Charly descubre que su padre es gay y tiene pareja en *Lokas* (2009)

Fuente: DVD. Houston (USA): DistriMax, 2009

relacionada con el mundo artístico, ya que Mario es director de teatro y Flavio actor, pero ese es un asunto que queda en un segundo plano en su caracterización; viven aislados del resto del cuerpo social y se desenvuelven en ámbitos subculturales como locales de ambiente y gimnasios en los que despliegan su vida social.

El trabajo que Mario consigue para su hijo es como camarero los fines de semana en una establecimiento llamado el *Lokas*, pero como condición Charly tendrá que hacerse pasar por gay ya que su dueño de lo contrario no lo contrataría. Con ese subterfugio argumental el guión entra a jugar con el asunto de las apariencias, porque después de comprarse la ropa adecuada, teñirse el pelo e imitar las poses y gestos típicos de los gais, Charlie pasa a convertirse en un gay tan identificable que cuando va por la calle paseando a su perrito los otros hombres se burlan de él, y cuando acude a un bar para ver un partido de fútbol rodeado de heteros, éstos se sienten molestos por su presencia y le agreden, ya que piensan que los "moracos" traen mala suerte. El éxito que tiene el tránsito ficticio de Charly desde la identidad hetero hacia la gay muestra que ese proceso de convertirse en gay está más condicionado por aspectos culturales que por la supuesta naturaleza de quienes son homosexuales o descubren en algún momento de su vida que sus gustos sexuales pueden ir dirigidos hacia personas de su mismo sexo. Este ha sido el asunto que ha dado lugar a multitud de argumentos en las últimas décadas.

3.2.4.4 - Modalidad problematizadora

En contraste con las películas reivindicativas, normalizadoras y/o carnavalescas, las que tienen una intención problematizadora difunden deliberadamente alguno de los siguientes mensajes o una combinación de todos ellos, de acuerdo a las modalidades que desmenuzaremos en el siguiente capítulo: quienes incurren en actividades homosexuales son seres risibles, fácilmente identificables por su aspecto, su afeminamiento o sus gestos (ridiculizante); es resultado de una enfermedad, un defecto genético o un evento traumático (patologizadora); se desarrolla en ambientes aislados del cuerpo social normalmente unidos a la delincuencia y la prostitución (marginalizadora); es una actividad moralmente reprochable, dañina para la sociedad y para la institución familiar (moralizante); constituye un rasgo asociado con una maldad y una vileza intrínsecas (envilecedora); trae la desgracia -el descrédito social, la soledad, la locura, la enfermedad y/o la muerte- para quienes incurren en ella (fatalista).

En las películas con intención problematizadora los personajes que incurren en este tipo de actividad sexual no suelen encarnar el papel del héroe, aunque hay excepciones. Suelen retratarse como individuos ridículos, antisociales, malvados, o una combinación de todos esos rasgos no deseables; además raramente alcanzan sus objetivos, sino que por el contrario su destino suele ser terrible. Lo más frecuente es que se intente que el espectador se desidentifique, pero en el caso de que éstos sean retratados inicialmente de forma que sea fácil simpatizar con ellos, el relato suele dar un giro para dejar claro que esas actitudes no son deseables y solo pueden traer consecuencias nefastas. Por lo demás, lo habitual es que los encuentros sexo afectivos entre los personajes o bien se omitan o bien se representen de forma antierótica, es decir, de modo que despierte emociones negativas (inquietud, miedo, asco, odio ...) en el espectador.

En el siguiente capítulo, dedicado a las modalidades en cuanto a la problematización, detallaremos las formas en que la sexualidad entre hombres puede aparecer problematizada en el relato independientemente de la intención de éste. Pasemos ahora a analizar un par de ejemplos, uno más clásico y otro más reciente, en los que la problematización se lleva a cabo combinando varias de estas modalidades, que es lo más frecuente.

Como ya comentamos, el hecho de que la censura cinematográfica comenzara a permitir la aparición de personajes explícitamente homosexuales dio la posibilidad de abordar en el cine un asunto que hasta entonces había permanecido oculto, pero salvo excepciones, las primeras cintas tendieron a presentar la homosexualidad de forma especialmente problematizada. En este sentido destaca por su virulencia *El detective* (*The Detective*), de Gordon Douglas (1968), ya que es patologizadora, envilecedora, moralizante, marginalizadora y fatalista, además de antierótica. Se trata de una demoledora exposición de la sordidez del submundo homosexual, que relegado a la clandestinidad y perseguido por la justicia aparece retratado como un ámbito marginal y peligroso. Un compendio de muchos de los elementos problemáticos que se atribuyen a la sexualidad entre hombres: es un rasgo



Imagen 201: El torturado Colin MacIver en *El detective* (1968)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2006

enfermizo e incompatible con el mantenimiento de una familia, obliga al hombre que se deje llevar por esos impulsos a la homosexualidad exclusiva y lo arrastra a unos ambientes marginales y destructivos donde solo cabe padecer un insoportable infierno emocional y sufrir un destino infausto. Comienza mostrándonos el cadáver de Mr. Leikman, un joven distinguido que ha sido asesinado brutalmente en su casa, su cráneo destrozado por varios golpes en la cabeza, luego castrado y varios de sus dedos amputados. Uno de los policías comenta con desprecio que “esa gente soluciona sus problemas así”. Es acusado del crimen Félix, un amante que había tenido, un personaje con el que es difícil identificarse porque es sumamente incontrolado en la expresión de sus emociones y no para de hacer extrañas gesticulaciones; como es encontrado culpable acaba siendo ejecutado injustamente en la silla, y al espectador se le queda bien grabada la imagen de su amplia boca que gime antes de ser electrificado. Luego sabremos que el verdadero asesino había sido Colin MacIver, un hombre casado que siendo feliz con su magnífica esposa, se ve inmerso en la zozobra de descubrir que resurgen en él los antiguos impulsos homosexuales que había experimentado primero en el Instituto y más tarde en el ejército. Sus tendencias sexuales hacen de él un ser infeliz y torturado por la culpa, ya que son incompatibles con el modelo de hombre y de marido que impone la moralidad dominante. Colin acude entonces al psiquiatra para curarse de su enfermedad, pero éste le aconseja pésimamente, ya que en vez de ayudarlo a aceptar su ambivalencia sexual con naturalidad, le explica que no hay bisexuales, sino homosexuales que no se aceptan a sí mismos. Aunque siente asco de sus propios impulsos, y horror ante la perspectiva de perder a su familia y convertirse en uno de esos “homosexuales” que tanto desprecia, acude con gran malestar a un local de ambiente para tener un encuentro sexual. Allí es donde conoce a Mr. Leikman a quien asesina con espantoso ensañamiento en su casa, para luego suicidarse en público tirándose desde el techo de la tribuna de un hipódromo.

Un caso más reciente nos bastará para ilustrar la forma en que las modalidades de problematización se combinan en un mismo relato cinematográfico. La película alemana *Lola + Bilidikid*, de Kutlug Ataman (1999) presta atención al peligroso mundo de la prostitución y el travestismo (marginalizadora) en el Berlín actual, y recurre a todos los tópicos que se suelen emplear para problematizar la sexualidad entre hombres: el travestismo unido a la prostitución, la violencia y sordidez de los encuentros sexuales (antierótica), la crueldad asesina del homosexual reprimido (envilecedora), el origen de esa preferencia sexual en experiencias incestuosas de la infancia (patologizadora), el mundo marginal en el que se mueven y el destino trágico que les espera (fatalista). Además, para marcar la otredad en la que se ubica la experiencia homosexual en el contexto de la sociedad germana, los personajes principales son inmigrantes turcos.

La historia comienza en un local donde unas travestis están representando la danza del vientre al ritmo de la música oriental, ante un público variopinto. Una de las bailarinas es la Lola. En la barra le espera su pareja, Bilidikid, a quien un joven se le insinúa. Mientras fuera continúa el animado espectáculo, en los lavabos el joven se la chupa a Bilidikid, quien al acabar le pide cien marcos, le quita la cartera y le agrade hasta dejarle sangrando por la nariz. Como resultado de ello los responsables del local echan a la calle a Lola, Bilidikid y sus acompañantes. La historia de esta pareja de jóvenes turcos es un tanto intrincada. Lola fue expulsada de su familia por su padre y su hermano mayor Osman cuando un día le vieron travestirse con una peluca roja. Ahora Lola se dedica a los espectáculos y a la prostitución, en tanto Bilidikid se la deja chupar en los urinarios públicos por cien euros. El sueño de Bilidikid es formar una familia convencional con una mujer, y por eso quiere que Lola cambie de sexo, pero ella es reticente a operarse. Un día parece asesinada flotando en el río. En una violenta escena Bilidikid castra a uno de los que pensaba podía haber acabado con la vida de Lola, pero al final sabremos que fue su hermano mayor Osman quien la mató para ocultar las relaciones incestuosas que había mantenido con ella en la adolescencia. Todo un infierno dantesco el que se pinta aquí con brocha gorda.



Imagen 202: El cadáver de Lola flota en el río después de ser asesinado por su propio hermano, en *Lola + Bilidikid* (1999)

Fuente: DVD. London: Millivres Prowler Group, 2003

3.2.5 - Modalidades en cuanto a la problematización

Independientemente de cuál sea la intención ideológica de cada relato fílmico, éste puede presentarnos distintos niveles de problematización. Cuando la intención es reivindicativa y pretende denunciar las presiones sociales y las injusticias que sufren los personajes homo o bisexuales, la problematización de la

sexualidad entre hombres está presente de una u otra forma en el argumento, porque de lo contrario no habría nada a lo que oponerse, nada que reivindicar. Cuando esta tensión dramática está ausente estaremos probablemente ante películas con una intención normalizadora que sitúan el conflicto en otros aspectos de la vida que no están relacionados con las preferencias sexuales de los personajes.

Aquí nos extenderemos en las cintas que tienen la intención clara de transmitir nociones que problematizan la sexualidad entre hombres. Básicamente puede hacerlo ridiculizando a estos personajes, patologizando esta conducta sexual, lanzando mensajes morales que la marcan como un pecado o como una conducta socialmente reprochable, envileciendo a los personajes que incurrir en ella, asignándoles un destino fatal o ubicándolos en ámbitos marginales como la prostitución, la delincuencia o la droga. Además, como ya hemos visto a través de algunos ejemplos, con mucha frecuencia varias de estas modalidades confluyen en el mismo relato cinematográfico. Todo esto es el producto de una política sexual concreta que simbólicamente aparta hacia los márgenes de lo socialmente aceptable esa conducta sexual masculina.

Por lo demás, es cuanto menos sorprendente comprobar que los catálogos de películas de temática gay, dirigidas prioritariamente hacia un público que en principio no comulgaría con los cánones heterosexistas mayoritarios, están repletos de películas que problematizan la sexualidad entre hombres empleando artificios muy diversos. Como una suerte de trampas, se anuncian con una apariencia atractiva para ese sector de la población, que consumen con fruición este tipo de productos sin darse cuenta de la verdadera intención de estas cintas. Esto refleja el modo en que la homofobia y la bifobia se internalizan de forma casi inadvertida incluso entre las personas que más pretenden combatirla, y nos hace ver lo atinado que se mostró Foucault (1997, p. 105) al explicar que el éxito del poder "está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos" y que para el poder el secreto "es indispensable para su funcionamiento."

3.2.5.1 - Ridiculizante

Tal vez la forma más suave de problematización de la sexualidad entre hombres sea la ridiculización. Colocar ante los ojos de los espectadores a una figura grotesca que adopta poses divertidas y lanza mensajes chocantes llama al distanciamiento. Es cierto que en ciertas épocas eso al menos ha dado opción para hacer llegar al espectador algunos conceptos acerca de asuntos que solo se podían abordar en broma, porque si se transmitieran en serio despertarían probablemente el rechazo. Pero es necesario que distingamos cuándo un relato tiene una intención problematizadora ridiculizante, y cuándo tiene una intención carnalesca. Ya hemos comprobado que cuando un relato tiene una intención carnalesca el personaje puede estar deformado o caricaturizado hasta cierto punto, pero se procura que el espectador se identifique con él y que, puesto en su piel, le acompañe en su proceso de exploración interior o de transgresión de los límites del género. En la modalidad ridiculizante por el contrario lo que se intenta es que tomemos distancia de ese personaje risible, que tal vez provoque la carcajada por sus gracias, y en el caso de la figura del mariquita por sus "mariconadas", pero del que no se pretende que aprendamos nada. Básicamente, lo que se transmite es que ese individuo excéntrico no pertenece a nuestro endogrupo, que no es deseable adoptar sus actitudes, que de él no hay nada que aprender, que lo único que puede aportar es hacernos reír. A nadie le gusta resbalar al pisar la cáscara de un plátano, ni tener una joroba y que todo el mundo se la toque, ni decir tales sandeces que las risas proliferen alrededor.

Ya en el cine mudo era frecuente la aparición de personajes fácilmente identificables como homosexuales, que quedaban degradados en el relato y cuya única función era despertar el rechazo del público; es una forma de el cine ha ejercido una violencia simbólica hacia los hombres que tienen sexo con otros hombres retratándolos con rasgos indeseables. Desde muy pronto encontramos los primeros ejemplos en los que se presenta a un figurón risible del que el espectador debe desidentificarse. *Behind the screen* (1916) de Charly Chaplin resulta especialmente interesante por la forma en que juega con los equívocos en torno a la homosexualidad para producir la risa del espectador, dentro de lo que hemos denominado la modalidad indirecta. Una mujer se viste de hombre para obtener trabajo de tramoyista en la compañía de teatro. Chaplin cuando lo conoce simpatiza con él, y cuando descubre que es mujer se lanza al juego amoroso y la besa.

Al observar esta escena su jefe, un hombre muy rudo, masculino e indolente, se pone a soltar plumas muy



Imagen 203: *Behind the screen* (1916) es uno de los primeros ejemplos de la modalidad ridiculizante.

Fuente: DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2009

exageradas. El motivo de que actúe así no queda claro: puede ser que al descubrir la supuesta homosexualidad de ellos se hubiera sentido confiado para sacar su verdadero ser y quisiera demostrar su complicidad; o tal vez estuviera parodiando a los mariquitas con objeto de reírse de ellos. Sea como sea es el contraste entre lo grandote que es ese hombre y lo excesivo de su amaneramiento, lo que hace reír al público. Al final, Chaplin le pega una patada en el culo con ira para sacar del escenario a este personaje tan ridículo; como buen humorista, Chaplin deja esa escena en la ambigüedad. ¿Le pega la patada por ser un hombre afeminado, o por estar burlándose de ellos a través de una parodia? Otro caso temprano lo encontramos en *Hojas de parra* (*Fig Leaves*) de Howard Hawks (1926) en la que alguien que tira de una alfombra hace caer a un homosexual que se muestra siempre con un irritante aire de superioridad y exhibe una flor en la solapa; de este individuo se hace un comentario bastante despectivo en un rótulo aclaratorio: "Si el hombre viene del mono, el antecesor de él era un colibrí [If man is descended from monkey, his ancestor was a humming-bird].

Demos un amplio salto en el tiempo para ilustrar esta modalidad con casos más recientes. Como veremos nuestra comedia cinematográfica presenta toda una galería de tipos risibles contruidos de tal forma que el espectador masculino se distancie de ellos mediante la burla; se observa en este sentido una evolución desde el tipo de mariquita amanerado y gracioso de películas como *Las señoritas de mala compañía* (1973), *Haz la loca ... no la guerra* (1976), *Celos, amor y Mercado Común* (1973) y *Onofre* (1974), hacia formas más sutiles de ridiculización como la pareja de bufones de *Hay que deshacer la casa* (1986), el molesto e insustancial Ricardo de *Boca a boca* (1995), el patético Julito de *Báilame el agua* (2000) o el violento descerebrado de *Tensión sexual no resuelta* (2010). Vamos a considerar ahora unas pocas muestras de otros países en las que se recurre con cierta habilidad a la ridiculización de los personajes o de sus relaciones íntimas para marcar la otredad de la experiencia homosexual.

En *Punto límite, cero* (*Vanishing Point*) de Richard C. Sarafian (1971) el protagonista, Kowalski ha apostado que podrá viajar de Colorado a San Francisco en menos de quince horas. En el camino encuentra a dos hombres afeminados que están empujando un coche averiado. Kowalski se ofrece amablemente a llevarles. A modo de burla, en la parte trasera del vehículo se exhibe un cartel de "Recién casados" [Just married] lo cual simbólicamente está transmitiendo al espectador la idea de que dos hombres que se casan es algo tan ruinoso como el coche que están desechando. Poco después de montar uno de ellos comienza a comportarse de forma impertinente y amenazadora hasta que Kowalski los echa a patadas. Los dos quedan en el suelo polvoriento del desierto y uno le grita estúpidamente ¡Perro!, mientras el conductor solitario sigue su camino, libre de tan indeseables compañeros de viaje. Para establecer un contraste con esta situación, se ofrece una contrapartida hetero. Uno de los siguientes encuentros que tiene el héroe es con una pareja muy agradable. Él le da unas pastillas estimulantes que le permitirán seguir el viaje, y a su novia la vemos desnuda montando en una moto por el desierto. Significativamente, la censura española dejó intacta la escena homófoba, pero eliminó las sugerentes imágenes de la chica desnuda.



Imagen 204: Preminger ridiculiza de forma muy original a un homosexual en *Extraña amistad* (1971)

Fuente: DVD. IL: Olive Films 2011

Extraña amistad (*Such Good Friends*), de Otto Preminger (1971) tiene una forma curiosa de ridiculizar al único personaje identificable como homosexual que se incluye en el relato. En una fiesta que se celebra en un lujoso ático de Nueva York está entre otros el escritor Bernard Kalman, quien aparece vestido con un traje de color claro y como marca identificativa de su homosexualidad una flor de color rojo en el ojal. Se acercan las elecciones y Bernard es un decidido partidario del candidato Weiss. Entre otras cosas comenta con tono relamido que como artista tiene la intención de influir en su tiempo si puede, y que por eso quiere entrar en la Casa Blanca como portavoz de los artistas de este asustado país. y ofrecerse a "echar un polvete" con él, para poder así prestar un valioso servicio a la nación. Se da la circunstancia de que mientras Bernard hace ese ejercicio de vana y engolada erudición Julie, la protagonista, a la que con frecuencia

le invaden las fantasías, lo mira de abajo arriba y lo comienza a imaginar totalmente desnudo excepto por sus botines blancos, con la flor roja pegada al pecho con papel de celofán, y como taparrabos un cartelito en el que está escrito Weiss-Man. Mientras tanto, Julie da codazos a su marido como si quisiera que él contemplara lo mismo que está viendo ella. Ocurre también que en toda esta elaborada escena quedamos en la duda de si, cuando Bernard menciona su intención de ofrecerse sexualmente al presidente, se trata de una broma suya o algo que Julie fantasea que él ha dicho. Acto seguido, Bernard invita amablemente a Julie para que le acompañe hacia el lugar en el que los demás invitados están bailando. Ella acepta, lo toma del brazo y ambos

comienzan a moverse al ritmo de la música. Entre el resto de la gente, Bernard sigue desnudo con su ridículo tabarrabos, momento en el que la flor roja que lleva pegada al pecho con celo se le cae. Julie la recoge del suelo y se la entrega. El se la pone en la boca, y sigue bailando.

La producción británica *Cuatro bodas y un funeral* (*Four Weddings and a Funeral*), de Mike Newell (1994), es un buen ejemplo de cómo en los relatos cinematográficos se puede ejercer sutilmente la homofobia sin salirse demasiado del marco de lo políticamente correcto; oculto tras una fachada de fingida normalización y aceptación de la diferencia, lo que hay es un mensaje ridiculizante y fatalista en relación a la homosexualidad. Cuenta la historia de un grupo de amigos en el que se van formando una tras otra varias parejas hetero que terminan en boda, en tanto la única pareja de hombres cae en desgracia con la muerte de uno de ellos. El relato comienza con unas imágenes que podrían dar a entender que la homosexualidad está admitida en ese entorno social: varios personajes se despiertan y se preparan para acudir a una boda. Entre ellos están Gareth y su pareja Matthew que le limpia cariñosamente la barba. Este será el único momento en que estos dos personajes entran en contacto físico; en el resto de la película las escenas de sexo y de seducción se producen exclusivamente entre las parejas hetero. Aparentemente Gareth y Matthew son aceptados por el grupo de amigos, lo cual puede despistar a los espectadores acerca de cuál es la verdadera motivación del relato al introducir a estos personajes en la historia. Pero el cartel anunciador de la película es claro en este sentido: Gareth adopta una postura de payaso, mira hacia la palabra funeral y parece haber movido con la mano la letra L, que está a punto de caerle en la cara. Lo cierto es que pronto nos damos cuenta de que Gareth hace un papel un tanto bufonesco: va vestido con un chaleco demasiado vistoso, lanza comentarios poco afortunados, baila de forma un tanto extravagante, como si quisiera llamar la atención e intenta a veces ser chistoso sin mucho éxito. No es que esté demasiado negativizado, pero al espectador tampoco le da demasiada lástima cuando muere de un ataque al corazón durante la celebración de la tercera boda. Simbólicamente, se transmite la idea de que la desaparición de la pareja homosexual es un prerequisite para que la sociedad siga su proceso de formación de parejas socialmente aceptables y reproductivas.



Imagen 205: El homosexual como bufón prescindible. Detalle de la carátula del dvd. *Cuatro bodas y un funeral* (1994)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003

Otra forma de aislar la sexualidad entre hombres y disgregarla de la sexualidad normativa heterosexual es hacer una pintura de las relaciones entre hombre y mujer agradable, idealizada o trascendente, al mismo tiempo que se presenta como contrapartida otras escenas homosexuales no tan atractivas, por no decir ridículas o incluso desagradables. Este es el recurso que emplea *Tal vez...* (*Peut-être*), de Cédric Klapisch (1999). Se trata de un relato de ciencia ficción en el que se ensalza el compromiso en la formación de una pareja procreativa y lo bello que es para los jóvenes engendrar un hijo y sacar adelante una familia. Los protagonistas son Arthur, y su novia Lucie; ella desea mucho quedarse embarazada, pero él se muestra reticente a asumir la responsabilidad de ser padre. Al final de la película se representa el encuentro sexual que tienen tres parejas, intercalando las imágenes. La que mantienen un jovencito de dieciocho años que se estrena con una chica algo más experimentada y la escena en la que hacen el amor Arthur y Lucie para tener un hijo son las que se muestran de forma más atractivas y llenas de erotismo. La que resulta menos placentera es la que tiene un chico llamado Mathieu con una transexual española que acaba de conocer y de la cual ni tan siquiera se dice su nombre; Mathieu había estado toda la noche coqueteando sin conseguir conquistar a ninguna chica, y está tan deseoso de sexo que no pone reparos cuando ella le advierte que en realidad es un chico, que es "mitad y mitad". Podría pensarse que el hecho de que Mathieu acceda a irse a la cama con ella es una señal de normalidad, pero el hecho de que el único deseo homosexual del relato se deposite en una persona transexual sin nombre y que además es extranjera, ya es suficientemente significativo de cómo queda disgregado en relación al deseo heterosexual. Además, la forma



Imagen 206: Enalzamiento de la sexualidad reproductiva y ridiculización de la homosexual en *Tal vez...* (1999)

Fuente: DVD. Paris: Studiocanal, 2005

de erotismo. La que resulta menos placentera es la que tiene un chico llamado Mathieu con una transexual española que acaba de conocer y de la cual ni tan siquiera se dice su nombre; Mathieu había estado toda la noche coqueteando sin conseguir conquistar a ninguna chica, y está tan deseoso de sexo que no pone reparos cuando ella le advierte que en realidad es un chico, que es "mitad y mitad". Podría pensarse que el hecho de que Mathieu acceda a irse a la cama con ella es una señal de normalidad, pero el hecho de que el único deseo homosexual del relato se deposite en una persona transexual sin nombre y que además es extranjera, ya es suficientemente significativo de cómo queda disgregado en relación al deseo heterosexual. Además, la forma

sórdida en que se representa la escena de cama entre ellos establece un claro contraste con las otras dos relaciones heterosexuales. La que mantiene Mathieu con la transexual se limita a una breve felación carente de erotismo que le hace la transexual española, a quien solo vemos brevemente, vestida y de espaldas; además, se ridiculiza el acto, ya que Mathieu, a quien solo le vemos la cara, hace unos gestos grotescos y emite unos sonidos risibles mientras su ligue ocasional se la mama y cuando se corre. Ese acto sexual tan poco atractivo contrasta con las otras dos relaciones heterosexuales, especialmente con la escena en la que Arthur y Lucie hacen el amor con el propósito trascendental de procrear: la cámara se recrea en los prolegómenos, con música de violines de fondo mientras la chica se cepilla los dientes y él la observa consciente de la importancia de lo que van a hacer; las amplias y sensuales caderas de Lucie, que contendrán la nueva vida, se funden bellamente con un paisaje formado por dunas; además, mientras realizan el acto sexual vemos la imagen de ambos desnudos de cuerpo entero.

Amor sin condiciones (Unconditional Love) de P.J. Hogan (2002) combina las modalidades ridiculizante, patologizadora y fatalista. La heroína de este peculiar drama es Grace, una mujer sensible, dotada con la capacidad de la empatía y amante de la música romántica. Siente una obsesión enfermiza por Víctor Fox, un cantante melódico inglés con quien tiene edulcoradas fantasías de amor. Cuando se entera de que su ídolo ha sido víctima de un horrible homicida múltiple conocido como el asesino de la Ballesta, Grace siente el impulso de viajar a Inglaterra para asistir al funeral de Víctor Fox. Allí se lleva una gran sorpresa cuando descubre que el cantante tenía un compañero sentimental y se entera de cómo era la verdadera personalidad de Víctor. Odiaba a las mujeres. Toda su vida tuvo que fingir amarlas para que le compraran sus discos, pero en realidad era un "depravado" y un "invertido". De adolescente se ponía los vestidos de su mamá y jugaba con sus muñecas. Cuando a los dieciséis años le dijo a su madre que era gay, esta le encerró en una institución mental, y cuando volvió "curado", destrozó todas las muñecas de su madre. La madre le echó de la casa y ese asunto nunca se volvió a mencionar en la familia. Pero cuando su madre murió y heredó la casa mantuvo el cuarto de su madre como ella lo había tenido, lleno de muñecas... y se solía sentar vestido con el traje de color rosa de ella para fumar con su pipa. También redecoró su habitación con todos los objetos almacenados en la buhardilla para recrear su habitación de cuando tenía ocho años. Víctor era divertido, romántico, borracho, maniaco-depresivo y terriblemente infiel. Al enterarse Grace se asombra, pero no juzga, porque como el de una madre, su amor es incondicional. Se asegura además de que en el funeral vistan al cadáver como Víctor hubiera querido: con el vestido rosa de su madre, una rosa roja y una diadema de falsos brillantes en la cabeza. Cuando se celebra el solemne funeral, retransmitido en directo por la televisión y descubren el ataúd para mostrar al mundo entero al difunto, la grotesca imagen produce un tremendo revuelo mediático con gritos histéricos y periodistas sacando fotos sin cesar, mientras que la cantante Julie Andrews, supuesta amiga de Víctor, se parodia a sí misma cantando para calmar los ánimos del agitado público.

Como último ejemplo podemos recordar la cinta de humor negro *Un funeral de muerte (Death at a Funeral)*, de Neil Labute (2010), que despliega una amena trama en torno al entierro de Edward, un hombre negro y grandote que deja viuda y dos hijos, además de a Jack su amante blanco y enano. Jack aparece en la reunión de la familia para explicar a los hijos de Edward que fueron



Imagen 207: Estúpida muerte y ridículo entierro en *Unconditional Love* (2002)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2004

amigos íntimos durante años y les enseña algunas fotos en que aparecen travestidos, vestidos de marineros en un desfile, y otras que no llegamos a conocer en las que al parecer están practicando el sexo. Las expresiones de sorpresa y asco de quienes las ven animan al espectador a imaginar los grotescos actos sexuales que puedan haber tenido lugar entre esos hombres tan diferentes físicamente entre sí. Jack pide una compensación de treinta mil dólares, dado que en su testamento Edward no le había dejado nada, con la amenaza de que si no recibe el dinero le mostrará las fotos a la viuda. Los hijos del difunto se niegan y en una pelea el enano se da un golpe con el resultado de que fallece azarosamente. La idea que conciben los hijos del difunto para deshacerse del cadáver del enano es enterrar a los dos amantes juntos sin que nadie lo advierta, lo cual es una metáfora sarcástica de la necesidad que tiene la familia heteronormativa de enterrar la conducta homosexual masculina. Todo se enreda cuando Jack, que solo estaba inconsciente, despierta en medio del funeral y abre gritando el féretro. Al salir se le caen las fotos y se hace así público el secreto del difunto, con el subsiguiente escándalo y la reacción histérica de la viuda. A pesar de todo en el discurso de despedida la familia muestra su respeto hacia Edward, porque aunque hubiera perdido un poco de aceite fue una persona bondadosa y sin prejuicios, trabajó sin descanso para sacar adelante a su familia y animó a sus hijos a perseguir sus sueños.

3.2.5.2 - Moralizante

En nuestro contexto cultural al varón correctamente socializado se le pide que renuncie a todo impulso homosexual y que se adapte al dictado monosexista, especialmente en el caso de que desee adquirir un estatus social respetable como esposo y padre de familia. De acuerdo con los valores morales que predominan en nuestro entorno judeocristiano esos deseos deben suprimirse de raíz. Quienes sustentan estos valores consideran necesario intervenir en la sexualidad masculina desde la infancia hasta la edad adulta. Así, al niño y adolescente habría que protegerlo de aquellas experiencias que pudieran “pervertir” su sexualidad. En cuanto al varón adulto, de lo que se trataría es de conseguir que rechazaran de plano la posibilidad de disfrutar de su intimidad con personas del mismo sexo aún cuando no sea de forma exclusiva. De ahí la presión que existe para que los hombres se decanten hacia uno de los extremos de la escala Kinsey. Aquel del que se sepa que ha disfrutado de una sola relación homosexual suele ser conceptuado como “homosexual”. Por ello, quienes deseen mantener su estatus como “heterosexuales” tienen que estar permanentemente alerta, y si alguna vez han tenido experiencias eróticas con personas del mismo sexo eso es algo que suelen mantener en secreto o recordar con culpabilidad, como parte de un pasado vergonzoso; pero dado que la naturaleza del hombre es bisexual esos deseos permanecen agazapados, amenazando con irrumpir en cualquier momento. Estos son asuntos que condicionan de forma central la masculinidad y que los discursos cinematográficos abordan desde distintas perspectivas. Pensemos en cualquiera de las comedias cinematográficas españolas al estilo de *No desearás al vecino del quinto* (1970) en las que los protagonistas muestran públicamente un vivo interés por el sexo femenino, pero en las que a su vez el deseo homosexual es algo presente de forma permanente como una posibilidad negada, como una amenaza que atemoriza o como motivo de sospechas. En este sentido es interesante comprobar el contraste que se produce cuando estas películas plantean el asunto de la infidelidad matrimonial, en dependencia de con quién se cometa. Que el varón tenga amantes o ligues femeninos habitualmente se ha considerado con mucha mayor indulgencia que si esos escarceos son con personas de su mismo sexo, lo cual se considera la peor transgresión posible en el orden romántico de los afectos, algo que si se llegara a conocer supondría la destrucción total de la relación de pareja heterosexual y reproductiva.

A grandes rasgos en las películas que tienen una intención moralizante podemos distinguir las que consideran la homosexualidad como un peligro para la infancia y la adolescencia, y las que contemplan la irrupción de los deseos homosexuales en un varón adulto o la intrusión de un homosexual en la pareja heterosexual, como factores que atentan contra la familia y el matrimonio heteronormativo. Cuando nos adentremos en nuestra cinematografía tendremos ocasión de detenernos en gran cantidad de ejemplos. Durante la dictadura franquista fueron abundantes las películas que marcaban la homosexualidad como una opción no aceptable, aunque por condicionamientos de la censura solo pudieran hacerlo a través de bromas, malentendidos o insinuaciones, como la sutil declaración de amor de *El guardián del paraíso* (1955), la broma con doble sentido de *Todos somos necesarios* (1956), el exabrupto homófobo de *El grano de mostaza* (1962), la insinuación de un posible acto de corrupción de menores en *Rueda de sospechosos* (1964) o el chistecillo de *Toto de Arabia* (1965); de estas épocas la más explícita en cuanto a su mensaje moralizante es *Diferente* (1962), con ese protagonista torturado por unos sentimientos inaceptables para su entorno y para sí mismo. Tras la eliminación de la censura, al igual que pudieron ofrecerse visiones más positivas y normalizadoras de la homosexualidad, las consideraciones morales en relación a esta realidad se expresaron también con más claridad: acerca del peligro que puede suponer para la infancia y adolescencia tenemos entre otras *El asesino de Pedralbes* (1978), *La boda del señor cura* (1979), *F.E.N* (1980), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984), *Otra vuelta de tuerca* (1985), *El Rey del río* (1995), *La caja 507* (2002), *De niños (De nens)*, del 2003, *El Polaquito*, (2003), *La mala educación* (2004), o *Raval, Raval...* (2006); el asunto del intruso en la pareja hetero se trata por ejemplo en *Limpieza en seco* (1997), *Malas temporadas* (2005) o *Biutiful* (2010), y el de la irrupción de los deseos homosexuales como un peligro para el hombre hetero en *La muerte de Mikel* (1984), *Segunda piel* (1999), *Valentín* (2003) o *Inconscientes* (2005).

Revisemos ahora algunos ejemplos de otras cinematografías,. Comenzaremos por las cintas que plantean la irrupción de los deseos homosexuales en el hombre casado o la intromisión de un tercero como un peligro que acecha a la institución familiar. Seguiremos con los relatos cinematográficos en los que se transmite la idea de que las relaciones sexo afectivas del niño o adolescente con hombres adultos constituye un peligro en su maduración y puede influir en la orientación sexual futura aunque están exentas de violencia y aquellas que cargan las tintas en la negativización de las figuras del pedófilo (adulto que se aproxima con intenciones sexuales al niño) y del pederasta (al adolescente), retratándolos como crueles violadores y asesinos.

3.2.5.2.1 - El matrimonio y la familia

Los relatos que tratamos aquí tienen algunos antecedentes en el cine de entreguerras: el asunto del intruso que se entromete en la pareja convencional y debe ser eliminado para restaurar el equilibrio heteronormativo puede entreverse por ejemplo en las distintas versiones de *Drácula*, así como en la joya del cine negro *El hampa dorada* (*Little Caesar*), de 1931, y el tema del hombre torturado por la irrupción de unos deseos incompatibles con el matrimonio convencional en *Geschlecht in Fesseln* (1928). Pero la explosión de este tipo de relatos, tras la época de silencio que se impuso con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la subsiguiente postguerra, se produjo a partir de los años sesenta, en que después de varias décadas de silencio las pantallas volvieron a llenarse de discursos en torno a la homosexualidad. Ya hemos recordado *Víctima* (*Victim*), de Basil Dearden (1961), una cinta de carácter reivindicativo que denunciaba el chantaje al que estaban expuestos los hombres que mantenían relaciones con otros hombres en Reino Unido, en un contexto en el que esa conducta sexual estaba perseguida por la ley. Contiene a pesar de todo un fuerte contenido moralizante, ya que el protagonista es un hombre casado cuyos impulsos hacia las personas de su mismo sexo procura mantener bajo control porque considera que es su deber, lo cual no le libra de sufrir el castigo, que es la muerte social.

El hecho de que se sepa de un hombre que en alguna época de su vida ha mantenido relaciones homosexuales puede tener graves consecuencias para el lugar que ocupa en la sociedad. Ese ha sido un asunto recurrente en el séptimo arte. El drama *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*), de Otto Preminger (1962) lo protagoniza Brig Anderson, un senador estadounidense de reputación intachable, un tanto conservador y moralista, felizmente casado con una mujer a la que quiere y con una hija preciosa. Pero Brig guarda un secreto. Cuando en su juventud estuvo destinado como militar en Hawái mantuvo una prolongada historia de amor con un soldado. Diez años atrás Brig se había despedido de su amante en una carta en la que le explicaba que lo ocurrido entre ellos había sido producto de la necesidad de compañía que sentía en el ejército, pero que ahora quería llevar una vida normal y le rogaba que le olvidara. Esa misma carta, y una foto en las que se ve a los dos soldados viviendo sonrientes su historia de amor destruyen su vida porque llegan a manos de su mujer. Brig se siente incapaz de plantearle a ella honestamente lo ocurrido, de modo que se suicida degollándose en su despacho.

Otro de los clásicos que recreaba el asunto del hombre casado invadido por unos deseos inadmisibles para sí mismo y para su entorno lo encontramos en *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections In a Golden Eye*) de John Huston (1967). En este caso el torturado protagonista no se suicida, sino que mata el objeto de su deseo. En un destacamento militar el comandante Penderton vive con su mujer Leonor, pero su matrimonio no va bien. Él no parece sentirse atraído sexualmente por ella; sin embargo, siente una inclinación especial hacia el soldado Williams, a quien procura tener siempre cerca. Algunas miradas y algunas actitudes del comandante hacia su subordinado así lo indican, aunque Penderton procura siempre mantener la compostura y entregarse a actividades como los deportes que reafirmen su frágil sentido de la masculinidad. En cierta ocasión que el comandante y su mujer están dando un paseo a caballo se encuentran con la sorprendente visión del soldado Williams cabalgando desnudo. Esta imagen llena de un erotismo natural, que en cierto modo representa el deseo sexual originario y salvaje, no mediatizado por las convenciones sociales, parece causar una impresión no sólo en Leonor, quien mira divertida al joven desnudo, sino especialmente en el comandante, que observa la estampa con una mirada atenta, aparentemente fría pero que deja entrever una pasión cuidadosamente escondida. Ante la evidente indiferencia con la que la trata su marido, Leonor se venga siéndole infiel y humillándole con frecuencia.

Péndelton se esfuerza por portar su máscara de artificiosa virilidad, pero cada vez lo hace con menos convicción. En cierto momento nos sorprende con una intrigante reflexión:

Cualquier satisfacción que se obtenga a expensas de la normalidad es inadecuada, y no debería traer la felicidad. En resumen, para un clavo cuadrado es mejor, porque moralmente es más honorable, intentar meterse en un orificio redondo que buscar el agujero en el que sí pueda encajar, aunque su forma no sea la ortodoxa.



Imagen 208: Brig se suicida cuando se descubre que en el pasado mantuvo relaciones homosexuales. *Tempestad sobre Washington* (1962)
Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2007

La lectura directa de las palabras de Pederton es que el homosexual debe renunciar a su peculiaridad y adaptarse a la sociedad. Pero haciendo una lectura más metafórica el clavo (el pene) debe introducirse en el orificio correcto (la vagina), y no buscar la satisfacción penetrando por el ano a otro hombre; en todo caso, es tarea casi imposible conseguir que un clavo cuadrado entre en un orificio redondo. Presenciamos como a partir de aquí la personalidad de Pederton se va desmoronando progresivamente a medida que sus sentimientos más íntimos van rompiendo la coraza y saliendo a la superficie. Se le observa adoptando hábitos conceptuados como poco masculinos como hidratarse la cara con crema. Acecha con frecuencia a Williams y le sigue sin importarle ya si se da cuenta o no. Bordea en suma la locura, hasta que se produce la tragedia final en la que abate a tiros a Williams cuando lo sorprende con su esposa, matando así simbólicamente el deseo que sentía hacia él y que nunca llegamos a saber si ha llegado a reconocer conscientemente.

Este asunto del hombre heterosexual que se ve sorprendido por la irrupción de unas tendencias homosexuales que hasta el momento desconocía o había suprimido es frecuente en nuestro imaginario. En la coproducción entre Suecia y Dinamarca *Pensionat Oskar*, de Susanne Bier (1995), un hombre casado hace amistad con otro más joven durante las vacaciones. Un día el chico le hace el sexo oral y eso le hace llorar, porque se siente angustiado y culpable, y porque de acuerdo con los parámetros culturales en los que se desenvuelve un acto de ese tipo es trascendental para la propia identidad como varón; dejarse llevar por esos impulsos significaría abandonar a su mujer e hijos para irse con el joven, así que decide interrumpir las vacaciones para poner freno a la situación. Una aproximación más elaborada del mismo tema lo encontramos en la policiaca francesa *L'ennemi Naturel*, de Pierre-Erwan Guillaume (2004) en la que un inspector que investiga un asesinato comienza a sentirse atraído por el principal sospechoso cuando por casualidad ve su descomunal miembro viril. Esto le crea una gran inquietud interna, ya que está casado con una mujer a la que quiere y acaba de tener un bebé. En sus fantasías imagina a su nuevo amigo desnudo, acercándose con su gran pene colgando hacia una de sus amantes, y se ve a sí mismo desnudo boca abajo en la cama, deseando sin duda ser penetrado por él. La pasión incontrolable que siente arrastra al protagonista a la locura y a un intento de suicidio. La también francesa *L'homme de sa Vie*, de Zabou Breitman (2006) relata con gran belleza el drama sentimental que supone para un casado con un hijo el haberse enamorado de otro hombre.

Hasta entonces Frédéric había sido perfectamente feliz en su matrimonio, pero cuando hace amistad con su vecino Hugo, que es abiertamente gay, sus sentimientos van cambiando a medida que comparten experiencias, confidencias, risas y largas charlas. Hugo en realidad no hace nada para seducirle, y se siente abrumado por lo que le está ocurriendo a su amigo. Ninguno de ellos se atreve a dar el paso de intimar más, pero cuando la mujer de Frédéric, que hasta entonces se había limitado a observar, se da cuenta de que está perdiendo el amor de su marido monta una escena de ruegos y sollozos. Con el corazón destrozado Frédéric llena las paredes de una estancia, que simboliza su propia psique, de mensajes escritos para elaborar su dilema íntimo y autoconvencerse de que no ama a Hugo.

En la misma línea va la producción griega *Férfiakt*, de Károly Esztergályos (2006) en la que un escritor maduro aprovecha la ausencia de su mujer para disfrutar de una aventura con un joven ladronzuelo bastante insolente. Aunque le tiene miedo al sida se acuesta con él porque su cuerpo es esbelto como el de una mujer. Lo cierto es que acaba enamorándose, y eso le trae todo tipo de problemas. Cuando su mujer se entera de lo ocurrido le deja, y la historia termina con el escritor, solo en la casa, sobrecogido en una esquina y reflexionando acerca de las consecuencias de su desliz. Del mismo estilo es la italiana *Il compleanno*, de Marco Filiberti (2009) en la que durante las vacaciones en casa de unos amigos, un reputado psicoanalista casado comienza a sentir repentinamente una atracción cada vez más imperiosa hacia un jovencito, y los esfuerzos que hace para controlar esos impulsos le llevan a una intensa crisis emocional que raya en la



Imagen 209: El comandante Pederton en *Reflejos en un ojo dorado* (1967)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2009



Imagen 210: Al policía la atracción que siente hacia su nuevo amigo lo descoloca. *L'Ennemi Naturel* (2004)

Fuente: DVD. París: Epicentre Films, 2006

locura. El encuentro sexual entre ellos tiene lugar un rato que se han quedado a solas en la casa. Los sonidos que se oyen de fondo mientras hacen el amor son disonantes, graves, inquietantes, casi un ruido, y van aumentando hasta que se desencadena la tragedia. La esposa llega y les sorprende en plena acción, huye corriendo conmovida y al salir de la casa se oye el estruendo de un coche que la atropella. Provocar la muerte de una inocente y el consiguiente sentimiento de culpa es el castigo que reciben los amantes masculinos como consecuencia de su transgresión. La música que acompaña a los créditos finales es de tragedia, de espanto, para dejar bien grabada la moraleja en las mentes de los espectadores. Yéndonos ahora a Israel encontramos *Einayim Petukhoth*, de Einaym Pkuhot (2009) en la que se retrata el ambiente opresivo de las comunidades judías ortodoxas más conservadoras en torno a las costumbres sexuales. El carnicero Aarón, un hombre respetable, casado con cuatro hijos y con un talante profundamente religioso, da trabajo y vivienda al joven Ezri. Pero a medida que se conocen van simpatizando cada vez más, especialmente desde el día en que salen de la ciudad para darse un baño ritual, se conocen desnudos y comienzan a jugar en el agua. La vitalidad de su nuevo amigo hace feliz al carnicero porque le ayuda a respirar aires nuevos y a salir de la monotonía en la que llevaba inmerso varios años, y aunque Aaron trata de trascender el deseo que siente hacia su empleado, la atracción es demasiado intensa y el contacto demasiado íntimo como para poder controlarse. Comienzan a mantener relaciones sexuales apasionadas de forma habitual, pero eso es algo que no pasa desapercibido en la comunidad. La pareja no puede resistir las presiones y el repudio moral que manifiesta su entorno. El joven decide irse y Aarón en una conversación final con su esposa le explica arrepentido que una mala tendencia tomó posesión de él y le ruega que lo perdone y lo proteja. Ella lo acepta con serenidad.

Las películas que recrean el asunto del intruso que pone en peligro el matrimonio heteronormativo son frecuentes. La italiana *El embalsamador* (*L'imbalsamatore*), de Matteo Garrone (2002) tiene como protagonista a Peppino un individuo caracterizado de tal forma que el espectador tienda a distanciarse de él: tiene una profesión tan lúgubre como es la de taxidermista, que simbólicamente lo asocia con la muerte, y una apariencia monstruosa, ya que es un enano poco agraciado físicamente. Un día pone los ojos en un hermoso chico llamado Valerio, le ofrece un puesto de ayudante sospechosamente bien pagado y lo va embaucando cada vez más gracias a su simpatía y facilidad de palabra, algo de lo que se da perfecta cuenta la novia de Valerio. Cuando éste comprende cuáles son las verdaderas intenciones de su jefe decide dejar el empleo, pero eso no impide que el oscuro taxidermista persista en su intento, de forma cada vez más intimidatoria. Finalmente, la solución que la pareja encuentra para librarse del molesto intruso es asesinarle y tirarle con su coche al río. Más original es la forma de abordar este mismo asunto en la británica *El intruso* (*Enduring Love*), de Roger Michell (2004), dentro de un intrincado relato de misterio e intriga. Jed, un individuo extraño, con los pelos desgreñados, sin afeitarse y aspecto desaseado se obsesiona por Joe, un profesor universitario con novia. Jed resulta ser un loco cuyo pensamiento mágico le ha llevado a interpretar ciertos hechos como una clara señal del amor que le une a Joe, y nada de lo que éste dice o hace para desengañarle tiene resultado alguno. La tensión va aumentando hasta el momento en que Jed se mete en casa de Joe y engaña a su novia asegurando que entre ellos ha habido algo, para luego acuchillarla brutalmente en presencia de Joe. La estrategia que se le ocurre a éste para poder socorrerla es darle a entender al loco que él también le ama, y conseguir que se le acerque para apuñalarle mientras lo besa en la boca, una escena intensamente antierótica. Joe logra así salvar a su novia, que a punto está de morir ensangrentada, y el amor normativo sobrevive mientras que el amor homosexual, loco, violento y enfermizo se extingue. Las últimas imágenes son las de Jed encerrado en un psiquiátrico, que nos mira a la cara sonriendo con expresión inocente, como recordándole al espectador lo arriesgado que es acercarse a los homosexuales por inofensivos que parezcan.

Muy hábil es la forma que tiene de inculcar *The Dying Gaul*, de Craig Lucas (2005) su enseñanza moral, que es básicamente la idea de que en nuestro entorno cultural un hombre bisexual debe optar por renunciar a su faceta homosexual porque de lo contrario la desgracia caerá sobre él y sobre sus seres queridos. Advierte también al espectador de que el homosexual es un elemento que además de entrometerse en la pareja normativa, por muy agradable que parezca, puede ser en realidad un individuo traicionero y vil. Sin entrar en el argumento, comentar que en cierto momento hay una reflexión que aplicada a la película en la que el espectador se está zambullendo aquí da que pensar.



Imagen 211: El encuentro entre Joe y Jed se convierte en una pesadilla. *El intruso* (2004)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2007

Pretendemos que el público que vaya a ver la película salga del cine no solo habiendo pasado un buen rato, sino

también habiendo aprendido algo, aunque muchas veces sea tan sutil que ni se den cuenta. (...) Tenemos que colársela al público sin que lo note.

Efectivamente en una película de temática gay como esta, que problematiza hasta tal punto la bisexualidad hay que ser astuto para atraer a ese público, lanzarle el mensaje y que salgan del cine sin haberse dado cuenta.

Vamos a detenernos por último en una creación que a sabido representar con gran belleza, a través de un original cuento de fantasmas, la obligación que tiene el hombre casado de trascender sus impulsos homosexuales con objeto de obtener el beneplácito social. Se trata de la coproducción entre Perú, Colombia, Francia y Alemania *Contracorriente*, de Javier Fuentes-León (2009). La historia tiene lugar en un pueblecito de pescadores de la costa peruana, poblado con gentes mestizas, donde existe la costumbre de honrar a sus muertos lanzando el cadáver al mar. El ritual debe celebrarse en presencia de la colectividad, y alguien cercano al difunto debe despedirlo, porque de no ser así su alma vagará en pena por toda la eternidad. Uno de los pescadores más queridos en el pueblo es Miguel, cuya esposa Mari está embarazada de siete meses. Miguel adora a su mujer, pero también mantiene una relación muy discreta con un pintor llamado Santiago, que no está bien visto en la comunidad por su escepticismo en relación a los asuntos religiosos y su dudosa sexualidad. Así, un día en la cantina los hombres beben cerveza y cuentan entre risas chistes picantes como este:

Hay un flaquito así todo chupado, y le pregunta "¿Y tú, a qué te dedicas?". Y el loquito lo mira así, con cara de asombro y dice: "Yo soy el chupete, así que me la vas a tener que chupar todita la noche, hasta que se acabe".

Mientras hacen estas bromas, que sirven para marcar cuales son los límites que no deben traspasar en su relación con otros hombres, entra Santiago, al que llaman "el príncipe azul", y todos le hacen el vacío. Algunas mujeres murmuran que alguien como él no es buen ejemplo para los niños. Miguel públicamente no muestra mantener ninguna amistad con Santiago, pero luego en privado se encuentra con él en lugares solitarios para charlar y hacer el amor. Las imágenes que se ofrecen de sus contactos íntimos son agradables, llenas de complicidad y gestos tiernos. Ambos valoran mucho su amistad, pero sus puntos de vista son diferentes. Santiago reprocha a Miguel que se crea muy macho y que disfrute tanto cuando están cogiendo, pero que no se atreva a afrontar que es "maricón". Para Miguel, sin embargo, lo que comparte con él no es incompatible con estar casado y querer tener familia, e intenta hacer felices tanto a su esposa como a su amante. Pero eso es algo que ni su entorno, que le presiona hacia la heterosexualidad exclusiva, ni Santiago, que le urge a que acepte su homosexualidad, comprenden.

Ocurre que el pintor se ahoga en el mar y regresa en forma de espíritu materializado para explicarle a Miguel que se lo ha llevado la corriente, que para todos es invisible excepto para él y que no puede irse, que es cómo si estuviera atrapado a su lado. Miguel sabe que la única forma de resolver la situación es encontrar su cuerpo y ofrecerlo al mar de acuerdo con la tradición del lugar. Pero el hecho de que Santiago se le siga apareciendo corporalmente le permite seguir disfrutando de su compañía y del sexo con él además de hacer cosas que antes nunca se hubiera permitido como pasear por el pueblo dándole la mano o tenerle a su lado junto a su familia. Así, cuando después de buscar buceando durante varios días consigue encontrar el cadáver de su amigo, lo ata fuertemente, pero prefiere postergar la despedida final y engaña al espíritu de Santiago haciéndole pensar que aún no ha hallado su cuerpo. Simbólicamente, Miguel se resiste a trascender sus impulsos homosexuales, encarnados en el fantasma de su amante, al que se aferra y que está escondido en el fondo del mar, léase de su inconsciente. Pero su obligación moral es dar ese paso; así, vemos a Miguel en la playa invadido por el sentimiento de culpabilidad, recitando entre otros varios versículos del Evangelio de Mateo que él siente se relacionan con su situación actual: la de verse obligado a extirpar de sí mismo sus tendencias homosexuales si no quiere sufrir el castigo social:

Si tu mano te hace caer en pecado, córtatela. Es mejor que entres manco en la vida, que no con dos manos vayas a parar al infierno, donde el fuego no se puede apagar.
Si tu pie te hace caer en pecado, córtatelo; es mejor que entres cojo en la vida que con dos pies seas arrojado al infierno.



Imagen 212: Miguel tiene que enterrar simbólicamente sus deseos homosexuales en *Contracorriente* (2009)

Fuente: DVD. Madrid: Karma Films, 2010

Cuando Miguel acude al lugar donde había encontrado el cuerpo de Santiago comprueba que ya no está allí, que se lo ha llevado la corriente. Y todo se complica cuando descubren en el pueblo que el pintor tenía varios retratos suyos desnudo, tumbado en la playa, y se corre la voz de que debió haber algo entre ellos, de que también Miguel es “maricón”. Casi todos le retiran la palabra, y cuando le confirma a su mujer que los rumores son ciertos la reacción de ella es irse inmediatamente con el bebé a casa de su madre, llorando con la mayor desesperación por las calles del pueblo. Sin embargo, con el tiempo y dado que su marido manifiesta estar profundamente arrepentido de lo ocurrido le perdona y vuelve con él; la cámara muestra en un medio plano a la pareja haciendo el amor apasionadamente tras la reconciliación. También sus amigos y familiares más cercanos dejan de hacerle el vacío y le permiten seguir compartiendo con ellos las actividades de siempre, aunque cuando encuentran el cuerpo del pintor por casualidad enganchado a las redes un día que están pescando, se lo ocultan. Miguel no obstante se entera, y se ve entonces envuelto en otro dilema moral: según sus creencias y de acuerdo también al deseo que le expresó Santiago, únicamente él, que era la persona más cercana podría encargarse de presidir el ritual religioso en que su cuerpo debe ser lanzado al mar para que su alma descanse en paz, pero eso sería tanto como admitir públicamente que hubo algo entre ellos. Aunque su esposa Mari se opone y de nuevo se aleja de él, decide ser en eso inflexible porque considera que dando ese paso va a demostrar su coraje como hombre y vence todas las dificultades. Miguel se hace cargo así del cadáver, que ya apesta, e inicia ese emotivo ritual en el que simbólicamente entierra para siempre esa parte de sí mismo, su bisexualidad, a la que se ve obligado a renunciar. Sale con el cuerpo de su amante a hombros como si fuera una procesión en la que se emula la imagen de Cristo cargado con su cruz. Solo una parte de las gentes pueblo se le une, entre las cuales no están ni su esposa ni su suegra; después de rezar por su alma y abrazarlo lleno de amor, lo lanza llorando al mar.

3.2.5.2.2 - Niños y adolescentes en peligro

La infancia y la adolescencia son consideradas etapas de la vida especialmente vulnerables en lo que a la sexualidad se refiere, ya que se piensa que cualquier intromisión de una figura adulta del mismo sexo puede “pervertir” el desarrollo psicosexual considerado como el adecuado: el que culmina en la adopción de una orientación exclusivamente heterosexual con vistas a la formación de una unidad familiar reproductiva. De ahí el interés cada vez mayor que existe en proteger al cachorro humano vigilando su desarrollo hasta edades cada vez más avanzadas y estableciendo claras barreras morales y legales que lo aisle sexualmente de los adultos.

El cine hasta hace pocas décadas había tocado este asunto en contadas ocasiones. *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*), de 1948, y *Los olvidados* (1950) ya habían anticipado desde el realismo social una línea narrativa que sería muy prolífica posteriormente, en la que se llamaba la atención acerca del riesgo que corrían los menores socialmente desfavorecidos de caer en la prostitución o en las garras de adultos desaprensivos que les ofrecen regalos; de ella nos encargaremos al tratar la modalidad marginalizadora. En 1957 el controvertido director alemán Veit Harlan había advertido en *Anders als du und Ich* el peligro que suponía para el adolescente indeciso el contacto con ciertas personas y ambientes que podían hacer que se decantara hacia la homosexualidad; de ella nos ocupamos al tratar la modalidad patologizadora. Igualmente en las últimas décadas han proliferado las cintas que consideran al pedófilo un enfermo y que hallan en los abusos sexuales sufridos en la infancia el origen de las tendencias homo o bisexuales, consideradas como indeseables, que la persona manifestará en su edad adulta.

Aquí vamos a revisar algunas cintas moralizantes que censuran también este tipo de relaciones de forma inequívoca, y en ellas están presentes en mayor o menor medida estas mismas nociones marginalizadoras y patologizadoras. Básicamente, el mensaje que lanzan es que el adulto debe refrenarse a la hora de llevar a la práctica esos impulsos hacia los adolescentes y especialmente hacia los niños, porque eso puede causarles algún prejuicio aun cuando se trate de un encuentro consensuado o sea el menor el que busque activamente el contacto con el adulto. Algunas de ellas tratan con mayor benevolencia al pederasta o al pedófilo, considerados tal vez como personas inmaduras incapaces de establecer relaciones con sus iguales, como enfermos, como corruptores o como transmisores de malas enseñanzas, pero no como individuos malvados que tengan la intención de hacer daño deliberadamente. Otras cargan las tintas y los retratan como personajes



Imagen 213: Edmund con su antiguo profesor en *Alemania, año cero* (1948)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2009

perversos y malévolos capaces de violar, apalear y en su caso asesinar cruelmente a sus víctimas. Se trata de una línea narrativa reciente que ha crecido en paralelo a la problematización cada vez mayor que recae sobre las relaciones sexo afectivas entre los adultos y los menores. Ya hemos visto cómo *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*) (1971) expresaba con gran belleza la alienación de las relaciones entre el varón adulto y el adolescente en nuestro contexto cultural, asociando ese tipo de amor con la decadencia, la enfermedad y la muerte. También cómo en *Il conformista* (*Il conformista*), de 1970, el protagonista siendo niño mataba simbólicamente la posibilidad de experimentar con un hombre adulto acabando con la vida de Pascualino quien, torturado por sus impulsos pedófilos deseaba a su vez morir.

Son abundantes las películas que plantean el acercamiento sexual de los sacerdotes hacia los muchachos como una actitud moralmente reprochable. En algunas el cura no aparece retratado como un individuo intrínsecamente malvado, sino como una persona débil a la que le cuesta sobrellevar el celibato y que busca prudentemente satisfacer esas necesidades afectivas que le están vetadas. Es el caso del cura que en *Las amistades particulares* (*Les amitiés particulières*), de 1964, llevaba a los chicos a su cuarto de noche para invitarles a copas y cigarrillos y que al ser descubierto es expulsado. En el drama religioso *La ville dont le prince est un enfant*, de Christophe Malavoy (1997), el padre Pradts vive torturado por un amor enfermizo hacia el pequeño Souplier y por los celos que siente al comprobar que a quien quiere el niño es a André, un muchacho mayor que él; el cura hace caer en una trampa a André para poder expulsarlo, pero eso no impide que su superior le aleje de su amado niño. La canadiense *The Boy Boy*, de Daniel Petrie (1984), nos traslada a 1937 para contarnos el tránsito hacia la edad adulta de Donald, un chico de diecisiete años amable y servicial, educado en los valores del catolicismo, a quien las experiencias de la vida le obligan a madurar y a tomar decisiones; una de ellas descartar la idea de entregarse a la vida religiosa cuando el padre Chaisson trata de seducirlo. Menos grave aún es el tono que adopta para abordar este asunto el irlandés Neil Jordan en *Contracorriente* (*The Butcher Boy*), de 1997, que cuenta el desarrollo de Francis un niño inadaptado en un entorno católico irlandés. En cierta ocasión lo encierran en un reformatorio regentado por sacerdotes. Allí uno de los curas, el Padre Sullivan, desarrolla un apego especial hacia el niño: le hace regalos, le viste de niña y se aproxima físicamente a él de una forma tal vez un tanto incorrecta, pero sin causarle ningún daño ni consumir el abuso. Es más bien el niño el que aprovecha la debilidad del cura para recobrar la libertad con picardía, armando un escándalo y haciendo un chantaje implícito al director del centro, quien le deja volver a casa a cambio de que el niño mantenga la boca cerrada. La experiencia, por cierto, no le causa ningún trauma; se invierte así el mensaje tan abundante de que la Iglesia es un ámbito plagado de curas pedófilos que dañan la inocencia infantil para mostrar el caso contrario: el de un niño avisado que saca partido a su habilidad de seducir a un adulto para conseguir sus propios objetivos. El padre Sullivan es más un infeliz con carencias afectivas que un perverso abusador de menores. Otra cinta reciente en esta línea es la mexicana *Obediencia perfecta*, de Luis Urquiza (2014) inspirada en los abusos sexuales que tenían lugar en el seno de los Cruzados de Cristo; sin dejar de denunciar la hipocresía de los sacerdotes, que todo lo saben y todo lo tapan, no carga las tintas envileciendo al protagonista el padre Ángel de la Cruz, sino que se limita a describir la forma en que logra seducir y envolver al muchacho que ha elegido tener como amante y a retratar su paradójica personalidad.

Pero las películas que tratan este asunto no suelen ser tan benévolas con la figura del sacerdote pedófilo, porque mayoritariamente lo retratan como un monstruo moral capaz de las mayores atrocidades. En esta línea cabe destacar la sensacionalista producción canadiense *The Boys of St. Vincent* (1992) y su secuela *The Boys of St. Vincent: 15 Years Later* (1993), ambas dirigidas por John N. Smith. La película, que dice inspirarse libremente en algunos hechos ocurridos recientemente en el país sin referirse a ninguna institución o persona en concreto, cuenta los terribles acontecimientos que tienen lugar en un orfanato católico en el que los curas abusan sistemáticamente de los muchachos, y el proceso por el cual todo ello sale a la luz. Una de las primeras imágenes es la de unos niños desnudos haciendo pis de espaldas en los urinarios; luego vemos como se enjabonan y se asean en una ducha colectiva. Ese forma de acercar a nuestros ojos la belleza de los cuerpos infantiles, que se repite varias veces a lo largo del filme, tiene probablemente la intención de hacer comprender al espectador qué es lo que pudieron sentir los sacerdotes que incurrieron en tales delitos. Se trata de un conjunto de imágenes con un potente erotismo centrado en el cuerpo infantil que es realmente inusual en las películas que abordan estos temas.



Imagen 214: *The Boys of St. Vincent* (1992) muestra con cierto erotismo las imágenes de los pequeños.

Fuente: DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2005

Otras historias que denunciaban los abusos sexuales y malos tratos que han sufrido los niños y adolescentes en algunas instituciones tanto civiles como religiosas, cargando las tintas en el envilecimiento que hacen de la figura del abusador, son *Sleepers*, de Barry Levinson (1996) es la que cuatro menores que habían sufrido todo tipo de torturas y vejaciones sexuales en un reformatorio se vengan de forma igualmente brutal cuando llegan a adultos, y *Torzók*, de Árpád Sopsits (2001) en la que los funcionarios de un internado para menores de Hungría someten a los chicos a salvajes abusos. En la misma línea tenemos *Los niños de San Judas* (*Song for a Raggy Boy*) de Aisling Walsh (2003), que es una adaptación de la novela homónima de Patrick Galvin (Galvin, 1991). William es un profesor que en 1939 después de haber pasado un temporada en España defendiendo la República, regresa a Irlanda y comienza a trabajar en un reformatorio católico. Su superior quiere dar nuevos aires a la institución y por eso ha contratado a un profesor secolar y progresista. William tendrá que enfrentarse al estilo violento y autoritario de educación que predomina en el centro. No son solo los duros castigos y las humillaciones, sino también el hecho de que en ocasiones se producen abusos sexuales. En una de las escenas vemos que el hermano Mac está penetrando con brutalidad a uno de los muchachos, Liam, que sufre de gran dolor, para luego darle un regalo y un beso. Cuando el chico se lo confiesa a otro de los sacerdotes, éste se limita a ordenarle que no se lo diga a nadie más. Poco después, a causa de un pequeño acto de rebeldía, Liam es apaleado hasta la muerte por el hermano Mac. Cuando éste es expulsado del centro William tiene vía libre para aplicar métodos pedagógicos más adecuados.

Ya hemos mencionado que en las últimas décadas ha surgido en el cine una corriente que ha intentado ofrecer tímidamente una visión más normalizadora de la pederastia en el sentido que le dieron a este término los griegos: las relaciones entre un adulto y un adolescente mayor de doce años. No obstante, siguen siendo mayoritarios los discursos cinematográficos que trasladan con mayor o menor contundencia la idea de que este tipo de amistades son intrínsecamente negativas. Por ejemplo, en *Hijos* (*Sønner*), del director noruego Erik Richter Strand (2006), un joven heterosexual llamado Lars se venga de Hans, el hombre que lo sedujo cuando era adolescente. Han pasado los años, y a Lars le enerva ver que Hans sigue acercándose a los muchachos para llevárselos a su casa, así que lo graba en vídeo teniendo sexo en el coche con su último ligue y monta un movimiento llamado “Acción antipedófila” que saca por televisión reportajes sensacionalistas. Hans argumenta que nunca lleva a ningún chico a su casa a la fuerza, que los trata con cariño, no les obliga a nada, y que cuando tienen sexo lo pasan bien. Pero lo cierto es que Hans tiene su ordenador lleno de las fotos que ha ido haciendo a los muchos adolescentes a los que ha ido seduciendo. Además, dado que en Noruega la edad de consentimiento está en los dieciséis años, incurre en una actividad delictiva. Tal vez para algunos de los chicos la experiencia no fuera traumática, pero sí para Lars, que siente haber sido objeto de abusos. De modo que para escarmentar a Hans le pega una brutal paliza que el espectador aplaude. En la misma línea moralizante va la película belga dedicada a “nuestros límites” *Élève libre*, de Joachim Lafosse (2008), que constituye una crítica al relativismo y una advertencia de lo errónea que puede ser una educación sexual excesivamente liberal para el desarrollo psicosexual de los jóvenes. En ella un profesor trata de condicionar la sexualidad de su alumno de dieciséis años enseñándole sin venir a cuento nuevas caricias y formas de aumentar el placer, explicándole que el amor y el sexo no tienen por qué ir unidos e intentando convencerle de que todos somos básicamente bisexuales. Interfiere así en el primer amor que el chico estaba manteniendo con su novia. Tras algún contacto íntimo con su profesor el muchacho se enfada y le acusa de haber abusado de él.

Si la figura del pederasta no tiene muy buena fama en nuestro contexto cultural, la del pedófilo se perfila cada vez más como la de un monstruo moral capaz de las mayores brutalidades y en la que la peculiaridad de su deseo va unida ocasionalmente a la sociopatía más salvaje. En España esta tendencia es limitada - *Tras el cristal*, de 1989, sería el más claro ejemplo-, pero en la filmografía de otros países es relativamente abundante. En el cine de occidente la pedofilia aparece problematizada de forma intensa y recurrente, de suerte que en el corpus analizado no hemos encontrado ningún ejemplo relevante que lleve a las pantallas una relación sexo-afectiva entre un varón adulto y un niño menor de doce años de forma no problematizada. Sin embargo, son abundantes las películas en las que se denuncian sin paliativos este tipo de relaciones. Por poner un ejemplo, en el *El leñador* (*The Woodsman*), de Nicole Kassell (2004) vemos cómo el protagonista pega una salvaje paliza a un hombre que captaba a niños en la puerta de la escuela y cómo la policía hace la vista gorda.

Una cinta que aborda con cierta originalidad el asunto del abuso infantil en este caso en el seno de una familia acomodada, es la danesa *Celebración* (*Festen*), de Thomas Vinterberg (1998). Es la primera película del movimiento cinematográfico Dogma 95 auspiciado por los directores Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, quienes en un manifiesto se comprometían entre otras cosas a filmar sus películas sin utilizar música extradiegética, ni decorados, ni iluminación artificial, con sonidos naturales y rodando cámara en mano. Constituye una radiografía despiadada de los secretos e hipocresías de una familia de la alta burguesía. El patriarca celebra su sesenta cumpleaños y además de múltiples invitados llegan para participar en la fiesta sus tres hijos. Christian, su preferido, en un discurso muy amable revela públicamente que su padre siendo su

hermana Linda y él niños, se los llevaba a su despacho y los violaba antes de irse a la ducha porque, eso sí, él era un hombre muy pulcro. Inicialmente los invitados piensan que todo se trata de una broma de mal gusto, así que la celebración sigue su curso, pero Christian vuelve a tomar la palabra para explicar públicamente que su madre un día abrió la puerta del despacho y sorprendió a su padre sin los pantalones y con él a cuatro patas, pero que ella se limitó a obedecer a su marido cuando éste le ordeno que saliera del despacho; y que por ser tan corrupta y tan hipócrita como su padre la odia y desea que se muera. Luego descubrimos algo más grave aún: Linda, la hermana de Christian, se había suicidado en la bañera porque no soportaba que su padre se lo hiciera mientras ella fingía estar durmiendo. Así, ese personaje que inicialmente se nos había mostrado como un hombre honorable, de éxito y campechano, cada vez se nos perfila con un ser más odioso y más perverso. En su último discurso el patriarca de la familia pide perdón avergonzado por el daño que le ha hecho a sus hijos y se va, consciente de que después de lo ocurrido ha perdido el respeto de su familia y de su entorno social. Un monstruo moral parecido lo encontramos en la película con el irónico título *Happiness*, de Todd Solondz (1998), en la que un psicólogo que aparentemente es un buen esposo y padre de familia aprovecha cualquier momento para narcotizar y violar a los amiguitos de su hijo. Y en *Eighteen*, de Richard Bell (2005) un padre brutal obliga a su hijo adolescente a chupársela como castigo por haberle revelado que era gay.

Hay otra línea narrativa que consiste en señalar las experiencias sexuales tempranas como el origen de la homo o bisexualidad del adulto. No se piensa en estos casos que esa conducta sexual considerada como desordenada tenga un origen biológico, sino más bien que es resultado de algún evento traumático del que el personaje puede ser o no consciente y que modificó la trayectoria deseable hacia la heterosexualización exclusiva del deseo. En nuestro cine no son demasiado frecuentes las cintas que van en esta línea: en *El asesino de Pedralbes* (1978) José Luis Cerveto considera que el origen de su pedofilia está en los juegos que mantuvo siendo niño con un educador; en *Tras el cristal* (1989) la homosexualidad de Ángelo parece tener su origen en la seducción de que fue objeto por parte de Klaus siendo niño; en *La mala educación* (2004) Ignacio considera que los abusos que sufrió por parte del padre Manolo condicionaron radicalmente su vida adulta; en *Torrente 3: El protector* (2005) la afición del antihéroe hispano a cascarse pajillas con sus ayudantes puede tener su origen en la experiencia temprana que tuvo con aquel hombre desagradable en los urinarios. Pero vamos a revisar algunos ejemplos de otras cinematografías.



Imagen 216: *2 por 4* (1998) apunta a los abusos sufridos en la infancia como causa de la bisexualidad del protagonista.

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2010



Imagen 215: El honorable patriarca resulta ser un monstruo incestuoso en *Celebración* (1998)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2001

2 por 4 (2by4), de Jimmy Smallhorne (1998) tiene como protagonista a Johnnie, un obrero de la construcción que trabaja en Nueva York para su tío Trump, un empresario homosexual que obtiene sexo anónimo en los parques y ocasionalmente se entrega a prácticas sadomasoquistas. Por su parte Johnnie es un bisexual sin complejos que aparentemente se acepta a sí mismo, y no tiene reparos en contarle a su novia que ha estado unas cuantas veces con hombres porque hay que probarlo todo. Johnnie tiene algunas lagunas en los recuerdos de su infancia, periódicamente tiene pesadillas y le llegan imágenes un tanto inconexas. Después del trabajo le gusta arreglarse con una estética moderna un tanto ambigua. Pasa muchas noches bebiendo o consumiendo drogas, y cuando no está con su novia ocasionalmente deambula por las zonas de encuentro en busca de ligues. Su progresivo deterioro físico y mental hace que su novia le deje, lo cual le lleva a frecuentar cada vez más los lugares de ambiente gay, representados como lugares inquietantes y peligrosos.

Una noche, en un estado cercano a la locura, tirado en el suelo de una discoteca, revive cómo siendo niño su tío Trump lo violó salvajemente y el intenso dolor físico que eso le produjo. El relato da a entender, por tanto, que en el brutal abuso al que fue sometido está el origen de su bisexualidad; después de reprocharle a su tío lo ocurrido, parece que el haber revivido esa experiencia de la infancia ha producido una especie de efecto curativo en la psique de Jimmy, a quien vemos al final de la historia más sereno y asentado.

En la misma línea van: *Mystic River*, de Clint Eastwood (2003) en la que la brutal violación de que fue objeto Dave por parte de una pareja de homosexuales maduros condiciona que de adulto, aun habiendo formado una familia al uso, sienta unos deseos homosexuales que nunca llega a aceptar y que le provocan un grave desequilibrio mental; *Oscura inocencia (Mysterious Skin)*, de Gregg Araki (2004), que narra los efectos indeseables que tiene en dos niños las experiencias sexuales que mantuvieron con su varonil entrenador de béisbol cuando tenían ocho años, un hombre que más que obligarles supo cómo seducirlos, pero que dejó marcas indelebles en su psique; *Transamerica*, de Duncan Tucker (2005), en la que se da a entender que la bisexualidad de Tobi, el hijo de la protagonista transexual, así como su tendencia a consumir drogas y a prostituirse se debe al trato sexualmente vejatorio al que le sometía su padrastro.

La figura del pedófilo que viola brutalmente y en ocasiones asesina a sus inocentes víctimas se ha hecho cada vez más frecuente en un cine que colabora activamente en su estigmatización social, dada la repulsión moral que sus actos despiertan en el espectador. Algunas de estas películas están basadas en hechos reales, como *Oliver, Oliver*, de Agnieszka Holland (1992), en la que se plantea el misterio que rodea a la repentina desaparición de un niño de unos ocho años en una zona rural francesa. Oliver llevaba una vida relativamente feliz hasta que un día que iba en bicicleta a casa de su abuela para llevarle algo de comida, desapareció sin dejar rastro. Años después sus padres se enteran de la verdad cuando alguien descubre a Marcel, uno de sus vecinos, violando en su casa a un niño. Cuando interrogan al “pervertido”, éste confiesa que fue él quien secuestró a Oliver para violarlo. Intentando huir el niño se cayó por las escaleras y murió. Marcel lo enterró en el sótano y mantuvo lo ocurrido en secreto durante todos esos años. Más espeluznante es la historia de Andrei Chikatilo, el asesino múltiple ruso cuya vida llevó a las pantallas de forma sensacionalista la película italiana *Evilenko*, de David Grieco (2004). Andrei era un maestro casado que después de haber sido expulsado en 1984 de su escuela por intentar abusar de una niña fue contratado como agente secreto por la KGB. A lo largo de los años asesinó a más de cincuenta personas, en su mayoría niños de ambos sexos y mujeres jóvenes. Con frecuencia violaba, descuartizaba y devoraba la carne cruda de sus víctimas. La brutalidad de los crímenes tuvo en vilo a la policía rusa, que manejaba la hipótesis de que fuera un pedófilo homosexual, hasta que en 1990 fue arrestado y en 1994 ejecutado de un tiro en la cabeza.



Imagen 217: El escalofriante pedófilo antropófago. *Evilenko* (2004)

Fuente: DVD. London: TLA Releasing, 2006

3.2.5.3 - Marginalizadora

Relacionada muy estrechamente con la moralizante está la modalidad marginalizadora. Hasta hace pocas décadas la sexualidad entre hombres había estado conceptualizada como una conducta antisocial y como un delito por poner en peligro la unidad familiar reproductiva, que es la que era necesario proteger y preservar de acuerdo con la moral sexual vigente. No es extraño, por tanto, que en nuestro imaginario los personajes que incurren en estas prácticas hayan sido ubicados con frecuencia lejos de las gentes de bien y de las sacrosantas instituciones, asociados a ámbitos marginales, entre delincuentes y drogadictos, prostitutas y proxenetas, chaperos e indigentes. A pesar de que el estigma que pesaba sobre la homosexualidad ha disminuido, el cine sigue recreando los temas de siempre y ubica con frecuencia a los personajes homosexuales fuera de los márgenes de la sociedad respetable. La marginalizadora suele combinarse con el resto de las modalidades en cuanto a la problematización, de forma que muchos ejemplos que hemos incluido en otros capítulos podrían haber aparecido en este.

Ya nos hemos detenido en algunas cintas en la que los personajes cuya homosexualidad se insinúa o se sugiere quedaban ubicados en ámbitos marginales. Eso era frecuente en las piezas cómicas de la pareja formada por Stan Laurel y Oliver Hardy (El Gordo y el Flaco): por ejemplo en *Angora Love* (1929) tienen alquilada una habitación en un edificio de mala reputación donde también hay prostitutas y otras gentes de baja clase social, y en *Liberty* (1929) escapan de la prisión, y quién sabe si los habían encerrado allí por su orientación sexual. En la comedia musical *Lady Lou (She Done Him Wrong)* de Lowell Sherman (1933), dos presos apodados despectivamente "The Cherry Sisters" saludan a la protagonista agarrados a los barrotes de su celda, uno con la mano puesta en el hombro del otro. Pero de todos los géneros, fue el cine negro y policiaco el más tendente a incorporar personajes en torno a los cuales se abría un interrogante en cuanto a su sexualidad. Emblemáticas son en este sentido, ambas de 1931, *El hampa dorada (Little Caesar)*, con ese

cruel protagonista probablemente enamorado de su amigo, y *El enemigo público* (*The Public Enemy*), que llegaba a plantear incluso, aunque con mucha precaución, un asunto como el de la prostitución masculina, que el cine más reciente ha abordado con relativa frecuencia; también *Agente especial* (*The Big Combo*), de 1955, con los matones Fante y Mingo, que se trataban con tanta ternura en la intimidad.

En el cine español la tendencia a ligar las sexualidades no ortodoxas con los ámbitos marginales ha tenido como veremos un fuerte arraigo desde la supresión de la censura previa. Durante el régimen franquista los ejemplos son más bien escasos: el delincuente bufón de *Don Lucio y el Hermano Pío* (1960), el corruptor de menores de *Rueda de sospechosos* (1964), las alusiones veladas a la prostitución masculina de *Los días de Cabirio* (1971), el ladronzuelo y chaperero ocasional de *No encontré rosas para mi madre* (1973), las prostitutas travestis de *Lo verde empieza en los pirineos* (1973) o el criado del prostíbulo de *Las señoritas de mala compañía* (1973). Con la llegada de la democracia comienzan a proliferar varias figuras que típicamente asocian la homosexualidad con la marginalidad. En primer lugar los chaperos, jóvenes con escasos recursos económicos que son como hemos visto proclives a aparecer estereotipados: *Los placeres ocultos* (1977), *El diputado* (1978), *Chocolate* (1980), *Colegas* (1982), *Hotel y domicilio* (1995), *Amigo/Amado* (*Amic/Amat*), de 1999. Otro personaje típico es el del travesti o transexual que se prostituye y/o actúa en espectáculos de transformismo como los que aparecen en *Cambio de sexo* (1976), *El transexual* (1977), *Ocaña retrato intermitente* (1978), *Vestida de azul* (1984), *Crónica sentimental en rojo* (1986), *Tierno verano de lujurias y azoteas* (1992), *Historias de la puta mili* (1993), *Gran Slalom* (1995), *Taxi* (1996), *Se buscan Fulmontis* (1999), *Todo sobre mi madre* (1999), *Almejas y mejillones* (2000), *20 centímetros* (2005). Abundan también los delincuentes, cuyas actitudes antisociales van unidas a su heterodoxia sexual: *Aberraciones sexuales de un diputado* (1982), *Sinatra* (1988), *Ander y Yul* (1989), *Todo por la pasta* (1991), *Makinavaja, el último choriso* (1992) y *Makinavaja 2, semos peligrosos* (1993), *Susanna* (1996), *Plata quemada* (2000), *La Virgen de los Sicarios* (2000), *Dos tipos duros* (2003). La prisión es un lugar en el que se ubica con frecuencia a los homosexuales, sea porque están encerrados allí como consecuencia de su orientación sexual como en el caso de *Haz la loca ... no la guerra* (1976) o porque han delinquido. La institución carcelaria se contempla como un peligro para la virilidad del heterosexual por ser un lugar proclive para que los presos adquieran hábitos sexuales no deseados: *Manuela* (1976), *Perros callejeros II* (1979), *Navajeros* (1980), *El pico 2* (1984), *El Lute, camina o revienta* (1987), *Matar al Nani* (1988), *Bambola* (1996), *Malas temporadas* (2005), *La distancia* (2006), *Agallas* (2009). Por lo demás, en el cine español encontramos toda una galería de personajes igualmente marginales pero tal vez no tan fáciles de clasificar, como la pareja de jueguistas de *Parranda* (1977), el abogado transformista y anarquista de *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), los enamorados de *La colmena* (1982), el gigolo drogadicto de *La rubia del bar* (1986), la pareja de *Capullito de alhelí* (1986), los gais de *La vida alegre* (1987), el traperero y actor en espectáculos eróticos de *Si te dicen que caí* (1989), el oportunista de *El juego de los mensajes invisibles* (1992), el actor porno bisexual de *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993), el terrorista de *Acción mutante* (1993), el fantasmagórico campesino de *El Rey del río* (1995), los indigentes de *Chevrolet* (1997), el loco visionario de *Sagitario* (2001), los inmigrantes de *Los novios búlgaros* (2003), los jóvenes sin techo de *¿Por qué se frotan las patitas?* (2006), el macarra bisexual de *El mundo alrededor* (2006), el menor y el terrorista de *Clandestinos* (2007) o los chinos del taller ilegal en *Biutiful* (2010).

Hagamos ahora un breve recorrido cronológico por algunas de las cintas más representativas de Europa y Estados Unidos, considerando en primer lugar las que relacionan la homosexualidad con la delincuencia y las que plantean la caída del heterosexual hacia los infiernos de la disidencia sexual, para detenernos luego en algunos de los abundantes relatos acerca de la prostitución masculina.

3.2.5.3.1 - Delincuencia

Después de la época de silencio en torno a estos asuntos que se produjo tras el ascenso de los fascismos y el final de la Segunda Guerra Mundial, una de las primeras películas europeas en la que aparecían en un ambiente marginal varios personajes cuya homosexualidad se hacía explícita es la policiaca francesa *Razzia sur la chnouf* de Henri Decoin (1954). Trata de una investigación que lleva a cabo Henri, un infiltrado de la



Imagen 218: The "Cherry Sisters" en *Lady Lou* (1933)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2011

policía francesa, para acabar con una red de tráfico de opio y fabricación de heroína en París. Henri inicia un romance con una chica mucho más joven a la que trata con gran cortesía y ternura; estos sentimientos positivos contrastan con el ambiente sórdido en el que se desenvuelven los personajes homosexuales que presenta el relato. Los vemos fugazmente cuando Henri acude a un local para contactar con unos jóvenes que distribuyen droga. El término francés que se usa para denominarlos es explícito: "pédé", que en lenguaje vulgar es equivalente a "maricón". Los dos chicos están sentados en una mesa, son guapos, van vestidos con corrección y no muestran signos visibles que delaten su orientación sexual. Henri obliga a uno de ellos para que le enseñe cómo hace alguna de las entregas, y como el otro se resiste a revelar quienes son sus clientes, el policía le coge de la oreja y le conmina a que obedezca sin hacer preguntas; el chico acepta, y le dice con una sonrisa un tanto coqueta: "Bruto, me has hecho daño". Una vez que Henri tiene toda la información necesaria se produce una gran redada. En comisaría, la cámara va mostrándonos las caras de todos los delincuentes detenidos, a través de los ojos del héroe heterosexual, que va repasando a toda la chusma que ha atrapado: negros, algunas prostitutas, una camarera con aspecto de lesbiana y por supuesto la pareja de jóvenes traficantes homosexuales, entre drogadictos y delincuentes. Se hace por tanto evidente en qué lugar ubica el relato a los disidentes del orden sexual.



Imagen 219: Disidentes del orden sexual ubicados en ámbitos marginales. *Razzia sur la chnouf* (1954)
Fuente: DVD. Neuilly-sur-Seine: Gaumont vidéo, 2009

En el cine norteamericano un director que ha empleado con frecuencia en la trama de sus relatos policíacos a personajes homo o bisexuales es Sidney Lumet. Por ejemplo *El prestamista* (*The Pawnbroker*), de 1964 presenta en el ámbito de la criminalidad organizada a varios secundarios cuya homosexualidad únicamente se sugiere. Pero tal vez su creación más relevante en este sentido sea *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*), de 1975, que está inspirada en un suceso real ocurrido en el verano de 1972 en Nueva York. Cuenta con gran sentido del humor el asalto a un banco llevado a cabo por unos delincuentes nada profesionales que durante unas horas mantuvieron secuestrados a sus empleados. Lo interesante es que lejos de mostrar a los atracadores como individuos fríos y sanguinarios nos ofrece su cara más humana. El cabecilla Sonny Wojtowicz y su compañero Sal son en realidad incapaces de matar una mosca, unos infelices cuya calidez y bondad contrasta con el impresionante despliegue policial que los rodea. Tanto el director de la sucursal, que no quiere hacerse el héroe, como las cajeras, que ganan sueldos de miseria, acaban simpatizando con los atracadores. Cercados por la policía, el FBI y los medios de comunicación, el suceso se convierte en todo un espectáculo, especialmente cuando Sonny sale a la calle para escupir sus improperios contra las desigualdades y la injusticia social. El revuelo mediático llega al paroxismo cuando se conoce la sorprendente motivación del protagonista: estando casado y con dos hijos, Sonny se había enamorado y contraído matrimonio por segunda vez de forma fraudulenta con Leon, un transexual cuyo único anhelo era convertirse en mujer; Sonny quería dar ese golpe para obtener los dos mil quinientos dólares que costaba la operación de cambio de sexo y evitar que su amante siguiera intentando suicidarse. Comienza entonces a aparecer en la televisión la noticia de que los atracadores son dos homosexuales, lo cual molesta mucho a Al, que no lo es. Los activistas gais se congregan en torno a la sucursal para mostrar su solidaridad con ellos. Interrogado por la policía, Leon se muestra como un neurótico sometido permanentemente a tratamiento psiquiátrico e incapaz de apoyar a su amigo, al que traiciona más por inconsciencia que por maldad acusándole de ser "el mas asqueroso de los perversos", un hombre violento que le había amenazado y del que llevaba tiempo intentando alejarse. En este punto al espectador, que ha podido simpatizar fácilmente con Sonny, no pueden agradarle las actitudes de Leon. Por cierto que el propio atracador en una carta dirigida al *New York Times* (Wojtowicz, 1977) señaló que que aunque en conjunto la película no era demasiado veraz, el retrato que había hecho de Leon sí se ajustaba bastante a la realidad. En apariencia la intención de *Tarde de perros* sería normalizadora -eso es lo que opina por ejemplo Mira (2008, p. 85)- ya que el relato induce a que nos identifiquemos con Sonny a pesar de su orientación sexual poco ortodoxa. Pero si nos paramos a analizar atentamente la historia nos damos cuenta de que lo que nos agrada del protagonista no tiene relación alguna con su faceta homosexual, que es lo que ha provocado de hecho la ruptura de su matrimonio, arrastrado hacia

la delincuencia y producido el escándalo mediático. La irrupción en su vida de León ha sido el motivo de su desgracia.

Son relativamente frecuentes los relatos en los cuales el protagonista hetero se adentra en los ámbitos de la delincuencia y la droga y en esa trayectoria toma contacto con la homo o bisexualidad, con resultados frecuentemente funestos. Es lo que le ocurre por ejemplo en *Buscando al Sr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*) de Richard Brooks (1977), cuya historia tiene bastantes puntos en común con la española *Las edades de Lulú* (1990). Después de graduarse en la Universidad Theresa se independiza de sus padres y comienza a trabajar como profesora para niños sordomudos. Su vocación y el éxito que tiene en la escuela no le impide llevar una agitada vida nocturna; va así cayendo en un estilo de vida destructivo en el que se habitúa a las drogas y al sexo promiscuo con múltiples amantes, varios de ellos engañosos y abusivos, lo cual le produce multitud de problemas y situaciones violentas. En sus correrías en busca de sexo acude de forma ocasional a algunos locales de ambiente gay donde conoce a individuos con conductas sexuales poco ortodoxas. Un día Theresa se lleva a su casa a un chico que le cuenta que acaba de salir de la cárcel y que al principio se muestra encantador. Después de fracasar en su intento de mantener el coito con Theresa vocifera que él está casado y su mujer va a tener un hijo, que él no es un maricón, para luego abalanzarse violentamente sobre ella, penetrarla por el ano y acuchillarla violentamente cuando alcanza el clímax. Su locura como vemos se asocia al hecho de que sea un individuo ambivalente en cuanto a sus prácticas sexuales que prefiere el sexo anal al vaginal y que solo se excita empleando la violencia, afición que imaginamos ha adquirido durante su estancia en prisión; veremos más ejemplos de este estilo en el apartado dedicado a la modalidad envilecedora en los que la ambigüedad -sea por su apariencia exterior, sea por la ambivalencia de su deseo- va asociada a la perversidad asesina del personaje. En la misma línea van: *Fall Time*, de Paul Warner (1995) que narra las desventuras de tres jóvenes a quienes les atrae el riesgo cuando se tropiezan con una pareja de homosexuales crueles y sanguinarios mientras estaban llevando a cabo una de sus travesuras; la francesa *No olvides que vas a morir* (*N'oublie pas que tu vas mourir*), de Xavier Beauvois (1995), cuyo protagonista es Besoin, un joven bisexual seropositivo que se adentra en el mundo de la delincuencia, la prostitución y la droga, y en ese conjunto de actitudes antisociales es en el que se enmarca su experimentación sexual con personas del mismo sexo; *Edmond*, de Stuart Gordon (2005), que cuenta el descenso hacia los infiernos de un ejecutivo neoyorquino casado con una mujer por la que hace años no siente nada y que acaba encarcelado, lleno de tatuajes, y compartiendo el lecho con su compañero de celda negro.



Imagen 220: La bisexualidad de Besoin va unida a un conjunto de actitudes antisociales en *No olvides que vas a morir* (1995)

Fuente: DVD. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003

3.2.5.3.2 - Prostitución infantil

Íntimamente ligados a los relatos moralizantes están las películas que llaman la atención acerca del peligro que corren muchos niños y adolescentes que crecen en entornos miserables de verse arrastrados hacia la prostitución y la marginalidad. Ya en 1948 Roberto Rossellini, en *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*), desde el neorrealismo italiano, vinculaba la posibilidad de que una sociedad desestructurada indujera a los muchachos a entrar en contacto con adultos en busca de dinero y protección. La acción transcurre en Berlín, ciudad devastada por los bombardeos y ocupada por tropas aliadas. Edmund, un chico de 12 años cuyo padre está muy enfermo intenta ayudar a su familia y sale en busca de dinero. Un día, deambulando por las calles, Edmund se encuentra con un antiguo profesor, el Sr. Enning, de ideología fascista. La forma en que acaricia al niño y el hecho de que se le vea fugazmente llevar a su casa a otros niños en compañía de un hombre maduro con aspecto de homosexual, hace que el espectador pueda imaginar con facilidad que el Sr. Enning es pedófilo. Rossellini no retrata a este personaje con simpatía pero tampoco lo estigmatiza en exceso. Inicialmente ayuda a Edmundo asignándole un pequeño trabajo remunerado: que venda un disco con un discurso de Hitler en el mercado negro. Pero cuando el niño le explica que necesita más dinero porque la salud de su padre se está deteriorando, éste le responde empleando un discurso con tintes nazis cercano al darwinismo social que la muerte de su padre tiene sentido, ya que solo los más fuertes son los que deben sobrevivir. El mensaje que recibe del profesor junto con las quejas de su padre, que se siente un estorbo, lleva a Edmundo a pensar que su deber es acabar con su vida y, por eso, envenena su comida. Edmundo le cuenta a Enning lo que hizo y este recibe la noticia por horror y lo echa de su casa negando cualquier responsabilidad

en lo ocurrido. Vaga entonces el niño por las calles, sin rumbo ni el apoyo de nadie hasta que finalmente se suicida tirándose desde lo alto de un edificio.

En *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950) aborda también este asunto desde el realismo social, aunque muy brevemente. Nos traslada a la ciudad de México, en un entorno pobre y sórdido donde los niños sobreviven con pequeños hurtos y delitos, un mundo donde los débiles -el ciego que canta, el hombre sin piernas que va en un carrito de ruedas de madera...- son las víctimas. Pedro es el mayor de varios hermanos. Su madre lo tuvo a los catorce años, y no le quiere porque ni tan siquiera sabe quién fue su padre. No le da comida, le pega y le pide que se busque la vida fuera. Pedro tiene una gran necesidad de amor insatisfecha. Una noche mientras está en una calle de la ciudad con mucho tráfico y gente que pasa, mirando las figuras de un escaparate, al niño se le acerca un señor con barba y bien vestido. Les vemos tras el cristal, y no oímos su conversación, solo vemos mover los labios al hombre. Parece proponerle algo a lo que el niño le dice que no meneando la cabeza con cierta desconfianza. El otro mira entonces a un lado y al otro, tal vez para asegurarse de que no hay ningún policía, y coge por la barbilla a Pedro. Luego saca de su cartera un billete, que Pedro intenta coger, pero el hombre aparta rápidamente la mano e intenta parar un taxi. Cuando se da cuenta de que viene un policía le pide a chico que se vaya; Pedro sale corriendo detrás de un coche, y el hombre se aleja disimuladamente. El policía se queda mirando, en jarras, dando la impresión de que sospecha algo, pero no hace nada. La escena termina ahí, y no llegamos a saber si Pedro se vuelve a encontrar con aquel hombre y consuma el trato económico, o no.



Imagen 221: Pedro abordado por un hombre maduro en la ciudad de México. *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2007



Imagen 222: Mercadeo de niños durante la guerra en *La pelle* (1981)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2010

Algunas películas más recientes que van en esta línea son: la adaptación de la novela homónima de Curzio Malaparte *La pelle* (*La pelle*), de 1981, dirigida por Liliana Cavani, en la que se hace un amargo retrato de Nápoles durante la Segunda Guerra Mundial, una ciudad en la que las madres prefieren vender a los niños antes que comérselos; *La Discesa di Aclà a Floristella*, de Aurelio Grimaldi (1992) otra peculiar muestra de cine social que aborda el mismo asunto pero en un contexto muy diferente, el de la Italia rural de principios del siglo XX; *Vito e gli altri*, de Antonio Capuano (1992) que plantea también que el hecho de que un niño o adolescente se desarrolle en un ámbito de marginalidad, en este caso urbana, pueda ponerle en peligro de abusos sexuales e inclinarle a vender su cuerpo para sobrevivir; la producción danesa *Smukke Dreng*, de Carsten Sønner (1993) que narra las peripecias de un chico de trece años

que se escapa de casa y sabe muy bien que contactar con los hombres maduros que frecuentan la estación de tren es la forma más rápida de obtener dinero y en el mejor de los casos incluso un poco de cariño; la checa *Mandragora*, de Wiktor Grodecki (1997), que viene a ser una advertencia sobre el peligro que supone el ambiente gay para los jóvenes que llegan a la ciudad.

3.2.5.3.3 - Chaperos

Con la eliminación de la censura previa comenzaron a poblar las pantallas dos figuras que ubican la experiencia homosexual en el ámbito de la marginalidad: la del chapero y la del travesti que se prostituye. Aquí revisamos algunos de los relatos que tienen como protagonista al prostituto masculino, un personaje que aparece con extraordinaria frecuencia, de forma casi obsesiva podríamos decir. El perfil más habitual del chapero es el de un joven de orígenes sociales humildes, que ofrece sus servicios sexuales por necesidad o simplemente porque ello le permite un mejor nivel de vida, sin ser necesariamente homosexual; de hecho lo más frecuente es que el chapero sea abiertamente bisexual (ubicado en las puntuaciones 2 a 4 en la Escala Kinsey) o que se considere a sí mismo heterosexual y contemple el ejercicio de la homosexualidad

como una mera forma de obtener ingresos. Mientras que en las películas que tratan de forma tangencial el tema este personaje suele estar caracterizado de forma plana y estereotipada, las que vamos a repasar aquí se permiten ahondar más en su psicología y motivaciones íntimas. En todo caso, raras son las cintas que contemplan esta ocupación y estilo de vida con una mirada carente de problematización como *Flesh* (1968), *Boy Culture* (2006) o *Strapped* (2010). Lo más habitual es que el mundo en el que se desenvuelve el chaperero sea sórdido y lleno de peligros, que los encuentros sexuales sean por mero interés, insatisfactorios y violentos. El destino que espera al chaperero, como transgresor del orden social, es además con frecuencia trágico: palizas, violaciones, la soledad, las actitudes autodestructivas y/o la muerte. En suma, lo que se pretende con este tipo de relatos es enseñarle al joven que busca su lugar en el mundo que esa no es esa una opción de vida deseable.



Imagen 223: A Joe las cosas no le salen como había planeado en *Cowboy de medianoche* (1969)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2000

Una de las primeras producciones en tratar el asunto con cierta profundidad y originalidad fue *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*), de John Schlesinger (1969). Soñando con ganarse la vida de forma fácil, Joe Buck, un chico tan guapo como ingenuo, deja su trabajo y viaja a Nueva York con la intención de prosperar como gigoló de lujo. Tras distintos desengaños conoce en un bar a Rizzo, un cojo sinvergüenza que le estafa veinte dólares con la promesa de ponerle en contacto con un hombre que le proporcionará clientas de la alta sociedad. El supuesto intermediario resulta ser en realidad un homosexual loco que solo se excita cuando se arrodilla ante la virgen para rezar e implorar a gritos. Joe huye de allí corriendo horrorizado y lleno de ira por lo ocurrido; por su mente cruzan con rapidez fantasías en las que estrangula a Rizzo como venganza, intercaladas con otras en las que se

imagina desnudo siendo violado por un grupo de hombres que lo sujetan. Este pánico que le invade está relacionado probablemente con el hecho de que además de haber sido engañado se ha visto sometido a una posibilidad que le aterroriza porque significaría simbólicamente la pérdida de su masculinidad. Y no es este un temor que esté alejado de la realidad, ya que, dado que se ha quedado sin dinero, Joe tiene que dejar la pensión y acuciado por el hambre comienza a ofrecer sus servicios sexuales en ciertos lugares frecuentados por chaperos. Es entonces cuando tiene lugar su segundo encuentro homosexual, que resulta ser otro fracaso. Es con un estudiante de aspecto tímido que le aborda y le hace una mamada en los asientos de un cine. Joe para motivarse tiene que recurrir a fantasías heterosexuales, ya que la situación no le excita en absoluto. La desagradable sorpresa es que el chico confiesa haberle mentido y no tener los veinticinco dólares que le había prometido. Tras una violenta escena en los lavabos del cine, Joe se queda de nuevo frustrado y sin un dólar en el bolsillo. El azar hace que Joe se encuentre de nuevo con Rizzo, quien no le puede devolver el dinero robado, pero al menos le ofrece alojamiento en la desvencijada casa que ocupa. En esa situación de miseria, y a medida que pasan los días recurriendo juntos a pequeños hurtos y a triquiñuelas que les permiten ir sobreviviendo, se va forjando la amistad entre ellos. Rizzo aparenta despreciar a los maricones, pero pronto nos damos cuenta de que sus sentimientos hacia Joe son ambiguos, no solo porque nunca que se sepa ha estado con ninguna mujer, sino especialmente por sus fantasías: en cierta ocasión en que ha acompañado a Joe a un hotel para que se encuentre con una clienta, comienza a imaginar que están en una playa idílica y soleada corriendo alegremente sobre la arena. Cuando Rizzo cae enfermo con fiebre y le ruega que vayan a Florida, Joe se ve en la urgencia de obtener dinero, así que mantiene otro encuentro con un cliente masculino. La situación es tan antierótica como las anteriores. En este caso se trata de un señor católico que ha venido a la ciudad con la esperanza de obtener esos placeres que en su lugar de residencia no le es posible experimentar. Joe, endurecido por las experiencias que está teniendo, no tiene ya escrúpulos en agredir brutalmente al hombre, robarle el dinero y dejarle sangrando en la cama del hotel. Todo ello para poder cumplir los deseos de su amigo, que no llegará a disfrutar del clima cálido del sur porque fallece durante el trayecto en autobús. Como vemos, la idea que se lanza al espectador es que frente a los encuentros homosexuales, que son intrínsecamente violentos y desagradables, está la amistad asexual entre los protagonistas, que es la deseable y valorable.

El género quinqué de los setenta y ochenta, como comprobaremos al estudiar el cine español, recurrió con frecuencia a la figura del joven desarraigado que, proveniente de un bajo estrato social, sobrevive por las calles delinquiendo y haciendo chapas de forma habitual u ocasional. Un ejemplo relevante en el cine alemán de la época es *Das Ende Des Regenbogens*, de Uwe Frießner (1979). Narra las andanzas de Jimmi, un chico que rehuye a su familia para no tener que enfrentarse a su violento padre, y que vaga por la ciudad sin trabajo, vivienda ni tan siquiera documentos. Jimmi saca algún dinero cometiendo pequeños hurtos y aunque

lo que le gusta son las chicas ocasionalmente ronda los servicios públicos y estaciones de tren para prostituirse con hombres maduros a los que no tiene inconveniente en acompañar a sus casas y robarles si se tercia. Su apertura a las experiencias homosexuales va unida por tanto a su carácter antisocial. La ayuda de un grupo de amigos que le permiten empadronarse y vivir en su casa compartida suponen un breve periodo de esperanza; además, con el paciente apoyo de uno de ellos, Dieter, probablemente gay, va obteniendo habilidades como acudir a las entrevistas de trabajo y ofrecer un aspecto más aseado. Pero Jimmi va perdiendo todas las oportunidades que la vida le ofrece y acaba suicidándose a la edad de dieciocho años.

Podemos recordar a vuelo pluma algunas de las producciones más modernas en orden cronológico: de la amplia filmografía del norteamericano Gus Van Sant destaca *Mi Idaho privado* (*My Own Private Idaho*), de 1991, que tiene como protagonistas a Mike, un chapero callejero que padece narcolepsia y su mejor amigo Scott, quien se encarga de él cuando sufre alguno de sus ataques; *En la boca, no* (*J'Embrasse Pas*), del francés André Téchiné (1991) cuenta la historia de Pierre, un chaval que viaja desde los Pirineos hasta París con el sueño un tanto impreciso de abrirse camino como actor y acaba prostituyéndose; *Beznass*, de Nouri Bouzid (1992) se adentra en el mundillo de los jóvenes gigolós que venden sus encantos a los turistas de todas las edades y sexos en Túnez; *Johns*, de Scott Silver (1996) traslada al potencial espectador juvenil el mensaje de que adoptar ese estilo de vida no es deseable mostrándonos la muerte de uno de los dos chaperos que protagonizan la historia; también en *Hustler White*, de Bruce LaBruce y Rick Castro (1996) es un destino fatal el asignado para el protagonista, solo que en este caso nos encontramos ante una provocativa parodia de los relatos habituales acerca de los prostitutos, sus costumbres y el entorno en el que se mueven; interesante por la forma en que utiliza la narrativa audiovisual, *Apo tin akri tis polis*, de Constantine Giannaris (1998) está protagonizada por Sasha, un chaval de diecisiete años cuya orientación sexual no está muy definida y en cuya mentalidad pervive el modelo mediterráneo de masculinidad según el cual ejercer el rol activo en las relaciones homosexuales no hace a un hombre maricón; *Change moi ma vie*, de Liria Bégéja (2001) narra la amistad que surge entre una actriz fracasada y un chico argelino que se prostituye travestido y lleva un estilo de vida sumamente autodestructivo; *Un fils*, del director de origen argelino Amal Bedjaoui (2003), cuenta el trágico final de un chapero de origen norteafricano que, carente de amor y de algún estímulo para continuar con su vida, esnifa consciente una cantidad elevada de droga para producirse una sobredosis; *Mr. Smith Gets a Hustler*, de Ian McCrudden (2003) instala en el espectador el mensaje de que la falta de una figura paterna sólida y confiable puede hacer que los hijos vayan por el mal camino; en *Sugar*, de John Palmer (2004) su joven protagonista aprende algunas lecciones acerca de la vida cuando se hace novio de un chapero que le inicia en la prostitución y en las drogas; en *Oscuro inocencia* (*Mysterious Skin*), de Gregg Araki (2004) después de varios años prostituyéndose y tonteando con las drogas, a Neil lo muele a golpes y lo folla con sadismo un cliente brutal, lo cual hace que se plantee la necesidad de cambiar de vida; en el relato religioso de intriga *The Good Shepherd*, de Lewin Webb (2005), tan moralizante y tendenciosamente homófobo que llega a hacerse desagradable, un hombre casado asesina al chapero que había estado chantajeándolo y luego se suicida al verse acorralado por la policía; la coproducción entre Francia y Argentina *Ronda nocturna*, de Edgardo Cozarinsky (2006) muestra una noche cualquiera en la vida de Víctor, un joven chapero alegre y desenfadado, que parece estar jugando con fuego y a quien en cualquier momento da la impresión de que puede sobrevenirle la desgracia; la francesa *J'ai revu sous l'eau*, de Hormoz (2008) ubica a los homo y bisexuales en ámbitos marginales, entre putas, drogadictos y chaperos, y les asigna un final desgraciado.



Imagen 224: Jimmi encarna la figura del chapero bisexual cuyo final es trágico en *Das Ende Des Regenbogens* (1979)

Fuente: DVD. Berlín: Salzgeber, 2002



Imagen 225: En Sasha pervive el modelo de masculinidad mediterránea. *Apo tin akri tis polis* (1998)

Fuente: DVD. Los Angeles: Picture This! H.V., 2001.

3.2.5.4 - Patologizadora

La concepción de la “homosexualidad” como una enfermedad es relativamente reciente, y podemos considerarla como una evolución de los discursos moralizantes que, combinados con los discursos médicos, continuaron con ese proyecto de transmutar la naturaleza sexual humana en el que se embarcó nuestra cultura judeocristiana, embargada por “la fantasía occidental de librar al mundo de la homosexualidad” [“The hygienic Western Fantasy of a World without any more Homosexuals in it”], en palabras de Kosofsky (1990, p. 42). Aunque ya en los siglos XVII y XVIII los tribunales pedían ocasionalmente asesoramiento a algunos especialistas en medicina para esclarecer casos de travestismo o para que determinaran si ciertos enjuiciados por sodomía habían incurrido en la penetración anal, es a lo largo del siglo XIX cuando las ciencias médicas y biológicas se implican de forma creciente en patologizar la sexualidad entre hombres. Lo que hasta entonces había sido considerado pecados o crímenes que atentaban contra el orden social, cada vez se contemplaba más como una manifestación de algún tipo de desorden del alma o como resultado de alguna suerte de defecto congénito o degeneración biológica. Sería muy largo detallar las discusiones que tuvieron lugar en aquel siglo; algunas referencias a las que podemos acudir para adentrarnos en estos intrincados esfuerzos de la ciencia por patologizar una conducta contemplada a priori como indeseable son Greenberg (1988, p. 400 y ss.), Spencer (1995, p. 289 y ss.), Vázquez y Moreno (1997, p. 185 y ss.). Simplemente señalar que de esta época parten la mayoría de las nociones, frecuentemente contradictorias que se manejan actualmente acerca del asunto.

Los principales debates acerca de la homosexualidad han girado y giran en torno a la consideración de si está condicionada por la dotación biológica del individuo o si es adquirida. En ambos casos esta conducta sexual es susceptible de considerarse una patología. Si es innata se deberá a algún defecto genético o alguna irregularidad en el proceso de diferenciación sexual, y la solución sería entonces eliminar a esos seres humanos de la faz de la tierra para impedir que sus genes defectuosos se perpetúen, como pretendieron en su momento los eugenistas; si nos paramos a pensar, los denodados esfuerzos que hacen los discursos monosexistas actuales para convencer a los varones de que han de mantener una conducta exclusivamente heterosexual si quieren ser válidos como padres de familia, y de etiquetar como homosexual a cualquier varón en el que se le detecte alguna tendencia de este tipo, podría considerarse una suerte de eugenesia moderna. Por el contrario, si se trata de una tendencia adquirida, será porque alguna experiencia ha desviado al varón del camino recto de la heterosexualidad exclusiva, y en este caso de lo que se trataría sería de aislarlo del cuerpo social para que no expanda su “vicio” y si fuera posible curarlo mediante la reeducación o la terapia. Como vemos, esta pinza con la que los discursos esencialistas y los constructivistas tratan de aprehender la conducta homosexual con objeto de erradicarla es sumamente insidiosa. El hecho de que desde 1973 la homosexualidad haya dejado de considerarse una enfermedad en el DSM III de la Asociación Estadounidense de Psiquiatría ha supuesto sin duda un punto de inflexión, pero no por ello la homosexualidad ha dejado de tratarse en muchas clínicas privadas como constata Llamas (1998 p. 340 y ss.), quien denuncia el encarnizamiento con el que muchas veces se trata de impedir que los jóvenes y adolescentes se desvíen de la sexualidad normativa.

A pesar de los frecuentes discusiones científicas en torno a las posibles causas de la homosexualidad tal como han intentado establecer científicos como LeVay (1995) con sus estudios sobre el hipotálamo o Hamer (1997) sobre el marcador genético Xq28 en el cromosoma X -encontramos un buen resumen de ellas en González de Alba (2003)- el cine occidental se ha hecho poco eco de estos conceptos. Una película como *La fuerza del amor* (*The twilight of the gods*), de Ross Kagan Marks (1996) en la que los doctores predicen que un niño será gay porque comparte un noventa por ciento de los genes con su tío homosexual, y eso crea el dilema en los padres de si han de tenerlo o interrumpir el embarazo, constituye una ficción muy poco creíble. Tan poco verosímil como la fantasía científica que se plantea en *Mal trago* (*Hard pill*), de John Baumgartner (2005) según la cual una píldora podría eliminar los deseos homosexuales y despertar los deseos heterosexuales. Tim es un treintañero gay que trabaja en una oficina y lleva una vida cordial con sus compañeros, que son de hecho sus mejores amigos. Harto de buscar el amor y solo encontrar hombres que buscan sexo en relaciones esporádicas, se ofrece como conejillo de indias para una empresa que está probando una “píldora gay”, que supuestamente cura la homosexualidad. Inicialmente funciona, ya que el tratamiento comienza a despertarse sus deseos heterosexuales e incluso inicia una relación con una chica, pero después de un tiempo fracasa y el resultado es que Tim pierde todo deseo sexual tanto hacia las mujeres como hacia los hombres. Deja entonces el tratamiento y comprende que ese tipo de intervenciones médicas están fuera de lugar, porque cada persona es valiosa tal como es.

Ciertamente muchos de los personajes homosexuales que aparecen en los relatos cinematográficos manifiestan haberse sentido siempre así, pero eso no aporta prueba alguna de que su orientación sexual tenga realmente un origen biológico, o al menos no totalmente. Lo que si constata nuestro cine es que la

construcción de la masculinidad es diferente en unas culturas que en otras, y que cualquier hombre puede en un momento u otro de su vida mantener relaciones íntimas con alguien de su propio sexo sin que necesariamente eso le lleve a adoptar una identidad gay u homosexual. Se hace así evidente que la "homosexualidad" no puede ser innata, o al menos no totalmente. Una persona no nace "homosexual": esa es una etiqueta que se pone desde hace menos de ciento cincuenta años en occidente a los hombres que mantienen relaciones sexuales con otros hombres. No parece probable por tanto que haya un condicionamiento genético de la conducta homosexual masculina en su conjunto; lo único que tal vez podría admitirse es que algunas personas con unos determinados rasgos genéticos puedan, en contacto con el entorno social en el que se desenvuelven, llegar a desarrollar con más facilidad que otras un deseo o estilo de vida homosexual; pero con toda probabilidad también es cierto que muchos hombres, en dependencia de sus circunstancias y su biografía, pueden desarrollar esta conducta sin que exista ningún condicionamiento innato previo. Tal como apunta Domínguez Morano (2001, p. 158)

en el origen de la orientación homosexual habría que situar una actuación conjunta de factores biológicos, psíquicos y sociales en diversos grados de interacción. Las potencialidades existentes en cada uno de estos órdenes solo llegarían a activarse en la medida en la que los otros restantes lo facilitasen. Así pues, una fuerte disposición biológica para la homosexualidad podría quedar en nada si los factores ambientales no facilitaran el juego de identificaciones psicosexuales en esa dirección. Le bastaría, sin embargo, un ambiente mínimamente favorable en ese sentido para que la opción quede establecida. Por el contrario, una mínima predisposición biológica podría ser suficiente para dirigir la orientación sexual con ese rumbo si los factores psicosociales contribuyen básicamente en esa línea.

Hay algunas líneas narrativas muy cercanas a la modalidad patologizadora que tratamos en otros lugares del estudio. En la pedofilia considerada como una parafilia en el DSM-4 ya nos hemos detenido suficientemente; *El asesino de Pedralbes* (1978) y *De niños (De nens)*, del 2003 serían los ejemplos más claros en nuestro cine. La androginia o la feminización del varón como síntoma de su psicopatía, que estudiaremos en la modalidad envilecedora, lo encontramos en *El asesino de muñecas* (1975) y en *Todo sobre mi madre* (1999). La idea de que en la represión de los impulsos sexuales puede estar el origen de la locura se sugiere en el *El sacerdote* (1979), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) y *Segunda piel* (1999).

Pero vamos ahora a adentrarnos en otros asuntos que trata con frecuencia el cine occidental y que entran de lleno en la patologización de la homosexualidad: las terapias de conversión, la consideración de que la homo o bisexualidad del adulto tiene su origen en experiencias sexuales tempranas, así como la medicalización del transgénero.

3.2.5.4.1 - Terapias

Los intentos de curar la homosexualidad empleando distintos tipos de terapia, particularmente la psicoanalítica, tienen su origen según Foucault en la evolución de la pastoral cristiana y del sacramento de la confesión tras el Concilio de Trento y la Contrarreforma.

La extensión de la confesión, y de la confesión de la carne, no deja de crecer. Porque la Contrarreforma se dedica en todos los países católicos a acelerar el ritmo de la confesión anual. Porque intenta imponer reglas meticulosas de examen de sí mismo. Pero sobre todo porque otorga cada vez más importancia en la penitencia -a expensas, quizá, de algunos otros pecados- a todas las insinuaciones de la carne: pensamientos, deseos, imaginaciones voluptuosas, delectaciones, movimientos conjuntos del alma y del cuerpo, todo ello debe entrar en adelante, y en detalle, en el juego de la confesión y de la dirección. (Foucault, 1977, p. 27)

Se nos fue así enseñando a estar vigilantes ante cualquier movimiento interno anormal para contemplarlo con preocupación y luego revelárselo sea al confesor, sea al educador o al terapeuta. Y hemos interiorizado hasta tal punto ese hábito de indagar en nuestro interior que no nos damos cuenta de que estamos siendo atrapados por un mecanismo concebido para manipular nuestra conducta y nuestros sentimientos; la necesidad que con frecuencia siente el varón occidental de salir del armario y revelar sus propios impulsos homosexuales no bien los detecta en su interior parece tener mucho que ver con ello.

Pero como bien señalan Berguer y Luckmann, la terapia es uno más de los mecanismos que emplean los poderes para obtener el control social, en tanto en cuanto tiene que desarrollar un aparato conceptual que dé cuenta de las desviaciones; estos sociólogos ponen un ejemplo imaginario pero muy esclarecedor de hasta qué punto puede influir en la forma en que experimentan su sexualidad los varones en dependencia de cuál sea la norma y qué se considere desviado.

Por ejemplo, en una colectividad que posea homosexualidad militar institucionalizada, el individuo obstinadamente heterosexual será candidato seguro para la terapia, no solo porque sus intereses sexuales constituyen una amenaza evidente para la eficacia combatiente de su unidad de amantes guerreros, sino también porque su desviación resulta psicológicamente subversiva para la virilidad espontánea de los demás. (Berguer y Luckmann, 1997, p. 144)

En este supuesto contexto cultural, razonan con fina ironía, el “desviado” estaría cuestionando las nociones acerca de la sociabilidad masculina comúnmente aceptadas, insultando incluso a los dioses de su mitología, que avalan con su propio ejemplo los amores homosexuales; su heterosexualidad exclusiva podría ser contagiosa y peligrosa para el orden social; sería necesario por tanto una teoría de la desviación, así como un cuerpo de conceptos para diagnosticar ese desorden, rastrear la “heterosexualidad latente” y adoptar las necesarias medidas preventivas. Ese caso hipotético que presentaban Berguer y Luckmann es tan solo un juego conceptual para revelar lo artificiales que son muchos de las nociones con los que se ha pretendido problematizar la conducta homosexual. Lo que a nosotros nos interesa constatar es cómo estas nociones patologizadoras tienen su reflejo en los discursos cinematográficos de occidente.

Si revisamos las películas españolas de la muestra, comprobamos que la primera cinta en la que se atisba la patologización del homosexual es *El tímido* (1965), que tiene como protagonista a un hombre de dudosa virilidad muy apegado a su madre; en los créditos iniciales la cámara muestra libros de psicoanálisis, psicología criminal y psiquiatría, lo cual sugiere que vamos a adentrarnos en el campo de lo psicopatológico, aunque en realidad la imagen que ofrece del personaje es bastante amable. Hay también una alusión muy breve en *Los extremeños se tocan* (1970), cuando vemos que una mujer lee “La historia general de la neurosis” mientras contempla con suspicacia la excéntrica conducta de Marcelino y Alí Ben Amar.

Durante los últimos años del franquismo aún estaba vigente la política sexual algo trasnochada de la posguerra según la cual todo varón debería ser procreativo, porque tras la sangrienta guerra civil era necesario repoblar el país. Dado que en los sesenta la tasa de nacimientos había aumentado sensiblemente, seguir implementando esta política no tenía ya demasiado sentido. Sin embargo, en los setenta surgió en nuestro cine la moda de buscar en algún evento traumático experimentado por el protagonista durante su infancia la causa de que sus impulsos sexuales hacia las mujeres hubieran quedado bloqueados, con el subsiguiente peligro de que se decantara hacia la homosexualidad, aunque esto último no se hacía demasiado explícito: los títulos más representativos en esta línea son *Aunque la hormona se vista de seda* (1971), *Lo verde empieza en los pirineos* (1973), *El reprimido* (1974), *Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?* (1974) y *El secreto inconfesable de un chico bien* (1976). En *A mí las mujeres ni fu ni fa* (1971) el protagonista finge haber sufrido una experiencia traumática para que le consideren homosexual y así tener mayor éxito con las mujeres. Otras comedias de la época adoptan un enfoque más carnavalesco para burlarse de las terapias de conversión y relativizar su eficacia como es el caso de *Mi hijo no es lo que parece* (*Acelgas con champán ... y mucha música*), de 1970, *Ligue story* (1972), *Mauricio mon amour* (1976) *Cuarenta años sin sexo* y *El sexo ataca* (1ª jornada), ambas de 1979, así como *El erótico enmascarado* (1980). Por su parte, *Reina zanahoria* (1977) y *Laberinto de pasiones* (1982) plantean que la intervención psicológica puede lograr que los individuos explícitamente homosexuales se curen y supuestamente se conviertan en heterosexuales; en *El despertar de los sentidos* (1977) un psiquiatra persuade a un señor casado para que controle las ganas que tiene de experimentar su sexualidad con otros hombres, y el simple hecho de que su paciente albergue en su interior esos deseos hace que lo considere un homosexual necesitado de tratamiento terapéutico. Casi el último coletazo de esta línea narrativa es *Alegre ma non troppo* (1994), que tiene el interés de que el protagonista pasa de ser homosexual exclusivo a estar abierto a relacionarse con ambos sexos tras la intervención terapéutica.

Lo que llama la atención es que el cine español, tan escaso en sus posturas reivindicativas, ha abordado en muy contadas ocasiones la persecución legal y médica que sufrieron muchos homosexuales durante el franquismo. Tal como explica Terrasa Mateu (2004), La Ley de Vagos y Maleantes de la República, de 1933, siguiendo el espíritu legislativo de la revolución francesa no contemplaba la homosexualidad como delito, y para ello modificó el Código Penal que la Dictadura de Primo de Rivera había promulgado en 1928. En 1953 el régimen franquista volvió a perseguir legalmente los actos homosexuales. No obstante, están documentados desde el principio de la dictadura el encarcelamiento, las torturas y la aplicación de crueles tratamientos médicos (Arnalte, 2003, p. 2004). Más tarde, con la Ley del Peligrosidad y Rehabilitación Social



Imagen 226: Detalle de la carátula de *El tímido*. (1965), en la que se adelantaba la línea

patologizadora que sería frecuente en los setenta

Fuente: DVD. Madrid: Nacadiah Video, 2007

de 1970 la persecución se recrudeció aún más, y determinó como condena para los hombres que cometieran actos homosexuales su internamiento en un centro de rehabilitación y en su caso el exilio. Se conservan buen número de testimonios de quienes fueron internados en campos de trabajo como el de Tefia en Fuerteventura y en las "galerías de invertidos" de ciertas prisiones. También sabemos que se emplearon técnicas agresivas como el electroshock -someter al cerebro a una intensa descarga eléctrica- y la loboterapia, consistente en destruir parte del lóbulo frontal del cerebro mediante una intervención quirúrgica para convertir a la persona en un ser dócil e inactivo. Todo este asunto hubiera dado la posibilidad de llevar a la pantalla historias críticas y llenas de tensión dramática basadas en testimonios reales, pero el cine español por el momento no ha mostrado demasiado interés por ello. Como veremos, *El hombre de arena*, de José Manuel González-Berbel (2007) lo trata de forma muy superficial, y la única cinta que hayamos podido documentar que aborde el tema con más profundidad es *Electroshock*, de Juan Carlos Claver (2006), aunque en este caso la denuncia se refiere al tratamiento obligado al que someten a una mujer lesbiana. Cuenta la historia de amor entre Pilar y Elvira a principio de los años setenta. Pilar es internada en un centro psiquiátrico a instancias de sus padres para intentar curarla de su enfermedad. El tratamiento agresivo que se le aplica constituye una auténtica tortura que destroza su vida para siempre.

En Europa la primera película en plantear de forma directa el asunto de las posibilidades que barajaba la psicología y psiquiatría de la época para curar la homosexualidad tal vez sea la alemana *Anders als du und Ich*, de Veit Harlan (1957), un director no muy apreciado actualmente por haber participado activamente en la propaganda nazi con cintas sumamente tendenciosas y antisemitas como *El judío Suss* (*Jud Süß*), de 1940; tras la guerra fue procesado por colaborar con el régimen hitleriano pero terminó siendo absuelto. Según Baer (2009, pp. 184 y ss), la visión que ofrecía originalmente de la homosexualidad no era del todo desfavorable. El primer nombre del film fue *Das Dritte Geschlecht*, (*El tercer sexo*) y la FSK, el organismo que en Alemania se encargaba de la censura cinematográfica por aquel entonces, pidió que se hicieran algunos cambios, básicamente eliminar las referencias ligeramente positivas que se hacían de la homosexualidad y no dejar impune al corruptor de menores permitiéndole que escapara a Italia como ocurría en el guión original, sino castigarlo con la prisión. En todo caso, esos pequeños cambios no modificaban en esencia la moralina de la película.

El protagonista es Klaus, un chico de dieciocho años interesado por la pintura abstracta cuyo mejor amigo es Manfred, un compañero del colegio al que le gusta escribir poesía. Juntos se entretienen hablando de arte, leyendo poemas y escuchando música electrónica experimental, y aunque no queda claro si mantienen relaciones da la impresión de que Manfred está enamorado de Klaus, quien sin embargo no tiene muy definida aun la orientación de su deseo, porque lo vemos a veces bailando y flirteando con muchachas. Los dos chicos conocen a un hombre mayor, el sofisticado anticuario Boris Winkler que celebra en su casa reuniones con jovencitos a los que enseña cosas asombrosas como un aparato para tocar música concreta y luchas al estilo grecorromano. Han comenzado además a visitar algunos locales de ambiente en los que hay espectáculos de transformistas. Los padres de Klaus contemplan con suma preocupación el rumbo que está tomando la vida de su hijo, e intentan que deje de frecuentar esas amistades. La madre lee en un libro que aunque para los hombres y mujeres homosexuales Magnus Hirschfeld había acuñado el término "el tercer sexo" y la opinión más generalizada es que la homosexualidad es innata, cada vez toma más fuerza la teoría de que es resultado de una desviación de la orientación del deseo en la adolescencia temprana. Esto le da esperanzas, y por eso se molesta cuando su marido insinúa que tal vez su hijo tenga una disposición homosexual. Los padres de Klaus acuden entonces a varios especialistas para asesorarse. Un psicólogo les explica que esas amistades tan intensas entre muchachos son frecuentes a la edad de trece años, pero que a los dieciocho son más peligrosas. Les indica que su hijo parece estar teniendo un retraso en el desarrollo normal de su sexualidad, pero que está todavía en las etapas iniciales y aún se puede corregir. Les advierte que si dejan pasar el tiempo se convertirá en un complejo, y les aconseja que le alejen de esos círculos que frecuenta porque en ellos se les induce a practicar la homosexualidad



Imagen 227: Arriba Klaus con el doctor Boris. Abajo, espectáculo transformista en un local de ambiente de Berlín.

Fuente: DVD. Berlín: FilmGalerie, 2006

justificándola con cuestiones intelectuales como la pederastia de los griegos. Les sugiere también que una experiencia sexual satisfactoria con una chica podría ayudar. Más tarde, la madre de Klaus acude a su médico de familia para pedirle consejo, y este le reafirma que esa amistad de su hijo con un hombre maduro como Boris es muy peligrosa, que la psicoterapia puede ayudar pero no siempre funciona, y que lo que sí puede ser una solución para Klaus es el amor de una mujer. Los padres le insinúan entonces a su joven criada que tenga relaciones con su hijo y se las arreglan para dejarles a solas. Ver a la criada desnuda desata en el muchacho una salvaje pasión y aunque ella intenta impedirlo él le hace el amor furiosamente en el jardín.

La patologización de la conducta homosexual queda claramente reflejada en la gran cantidad de personajes homo y bisexuales que en nuestro imaginario cinematográfico circulan por las consultas de psicólogos y psiquiatras en busca de respuestas a sus angustias internas, provocadas obviamente por el estigma social que pesa sobre ella. En algunos casos la intervención es nefasta, como cuando en *El detective* (*The Detective*), de Gordon Douglas (1968) el psiquiatra en vez de ayudar a Colin para que comprenda que es un hombre que se siente atraído por ambos sexos, le asegura que no hay bisexuales, sino homosexuales que no se aceptan a sí mismos, lo cual intensifica la angustia que su paciente siente hasta el punto de empujarle al suicidio. Muchas veces es simplemente ineficaz: en *Sordid Lives*, de Del Shores (2000) hay un joven gay que va de terapeuta en terapeuta intentando sanar su inquietud interior, y una loca travestida a quien la doctora trata de curar con inútiles ejercicios conductuales y masturbatorios porque desea obtener apuntarse un éxito terapéutico y así poder publicar un libro; en *Prayers for Bobby*, de Russell Mulcahy (2009), la psicólogo de familia que trata a Bobby y sus padres no pasa de lugares comunes como indicarles que un padre distante y una madre sobreprotectora puede estar en el origen de las dudas del chico, o pedirle a su padre que pase más tiempo con su hijo. Otras veces el terapeuta es más sensato como es el caso del psicoanalista que orienta al tímido y melancólico Montgomery en *Fama* (*Fame*), de 1980, ayudando al chico a aceptarse a sí mismo y haciéndole comprender que ser gay es una opción de vida válida y compatible con la felicidad; el Dr. Finch, que crea un entorno adecuado para que el joven Augusten tome conciencia de su homosexualidad sin trauma alguno en *Recortes de mi vida* (*Running with Scissors*), de Ryan Murphy (2006); o el que guía pacientemente al protagonista de *El cuarto de Leo*, de Enrique Buchichio (2009), hasta que el joven consigue comenzar a asimilar sus sentimientos.

Especial interés tiene la audaz cinta argentina *Adiós Roberto*, de Enrique Dawi (1985). El protagonista es Roberto, un hombre muy mujeriego, separado con un hijo, que siempre se había considerado heterosexual. La casualidad hace que se enamore de su compañero de piso Marcelo, un escritor culto y refinado, después de acostarse con él en un día de borrachera, y que acaben por establecer una relación de pareja estable y cerrada. Roberto se siente perfectamente bien en su compañía, y piensa que ambos están hechos el uno para el otro, pero hay algo en su interior que le inquieta. Por un lado tiene que sufrir las presiones de sus amigos del barrio y de su ex, que no se explican este cambio. Pero además en sus ensueños y fantasías se le aparecen voces y figuras del pasado -el cura con el que se confesaba, su padre ya muerto, la prostituta con la que se estrenó, sus antiguas amantes...- todas ellas reprochándole amargamente el rumbo que ha tomado su vida. Decide entonces separarse de Marcelo, irse a vivir solo y acudir a terapia para aclarar las ideas. El psiquiatra le hace notar que “la historia de uno es la histeria de uno”, y que el secreto de todo está en que elija una forma de vida que le haga feliz. El final queda abierto, con Roberto debatiéndose entre volver con Marcelo, a quien sigue queriendo y que le ha dejado las puertas abiertas, u obedecer los imperativos sociales interiorizados que condicionan su vida presente.

En términos generales, en este tipo de películas los argumentos que se suelen ofrecer acerca de las posibilidades reales de “curar” la conducta homosexual son muy pobres, y normalmente lo que se plantea es que el personaje debe o bien controlar sus impulsos homosexuales para ajustarse a la norma o bien aceptar su naturaleza si quiere ser feliz. En *Maurice*, del británico James Ivory (1987), durante la Inglaterra victoriana de principios del siglo XX e influidos por algunas lecturas de los clásicos griegos, Maurice y Clive mantienen durante varios años una relación amorosa más platónica que carnal. Maurice queda desencantado cuando Clive decide casarse para adoptar el estilo de vida que la sociedad espera de él, y siente gran desasosiego al darse cuenta de que su amigo no corresponde a sus sentimientos. Acude entonces al doctor Barry para explicarle que se siente enfermo, indigno, porque es un tipo como Oscar Wilde, que siempre se ha sido así y



Imagen 228: Las figuras del pasado condicionan su conducta presente. *Adiós Roberto* (1985)

Fuente: VHS. Buenos Aires: Argentina Video Films 1985

que quiere curarse. Pero la ignorancia del doctor acerca del asunto es tal que se limita a calificar de bobadas y tentaciones del diablo todo lo que le cuenta y le aconseja que si quiere curarse se case con una mujer joven y hermosa. Más adelante Maurice acude a un hipnotista que trata de sugestionarle durante varias sesiones para que se sienta atraído hacia las figuras femeninas, pero la terapia no tiene éxito. Éste se muestra mucho más comprensivo con Maurice. Le aconseja que vaya otro país como Francia o Italia en que la homosexualidad no sea delito, porque Inglaterra siempre ha estado poco dispuesta a aceptar la naturaleza humana, dándole así a entender que su homosexualidad es congénita. Cuando Maurice mantiene su primera relación satisfactoria con otro hombre, un joven de una posición social muy inferior, se decanta claramente hacia la homosexualidad.

En el filme televisivo *Consenting adult*, de Gilbert Cates (1985), lo primero que hace la madre de Jeff cuando éste le cuenta que es homosexual, que lo sabe hace años y que aunque aún no haya mantenido ninguna relación sexual con nadie no tiene ninguna duda, es pedirle consejo angustiada a su médico, quien le pone en contacto con un psiquiatra. La actitud de este primer doctor es más humana y menos tendente a problematizar el asunto, ya que le deja claro que un tratamiento solo podrá ayudar a su hijo a averiguar cómo es, no a cambiarle ni a curarle. El psiquiatra, sin embargo, le explica que al igual que ella considera la homosexualidad como una enfermedad, aunque no pueda considerarse mental, pero que en sus veinte años de experiencia solo un veinticinco por ciento de los clientes que ha tratado han podido mantener una conducta heterosexual, y eso solo si estaban muy motivados y seguían el tratamiento durante mucho tiempo. Nótese el concepto monosexista del que este psiquiatra es correa de transmisión, ya que considera que la cura sería conseguir que el enfermo se decantara hacia la heterosexualidad exclusiva y permanente; para él se trata de una enfermedad, probablemente de carácter innato, cuya única solución sería mantener a raya sus impulsos homosexuales y permitir solamente que se desarrolle su conducta heterosexual. Jeff comienza a tratarse con el psiquiatra, ya que contagiado en cierta forma por las presiones del entorno llega a concebir la idea de que pueda curarse, e intenta mantener relaciones con algunas chicas, pero se da cuenta de que no siente lo mismo que sus amigos; con ellas no surge ningún tipo de afecto, en tanto si le atrae un chico se siente bien a su lado, lleno de vida, e incluso sueña con él. Mantener además su primera experiencia gratificante hace que se reafirme en su homosexualidad, deseche la idea de ser un enfermo, decida dejar de asistir a las sesiones con el psiquiatra y comience a convivir con su nuevo amigo.

En la misma línea va *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*) de Todd Haynes (2002), cinta norteamericana que cuenta el drama íntimo que experimenta una mujer, Cathy, cuando descubre casualmente la homosexualidad de su marido Frank un día que fue a su oficina para llevarle la cena en una tartera y lo sorprendió besándose apasionadamente con otro hombre. Cathy intenta ser razonable con su marido, pero a ambos les cuesta articular sus ideas con palabras. Frank, lleno de culpa y sollozando, le explica que hace mucho tiempo tuvo problemas, refiriéndose obviamente a las relaciones homosexuales. Cathy da a entender que pueden ir a consultarlo a un doctor, y él accede. Jack le explica al psiquiatra que quiere iniciar el tratamiento inmediatamente para que eso no destruya su vida familiar, y sabe que es una enfermedad porque le hace sentir un ser despreciable. El doctor le indica que incluso para aquellos pacientes que tengan la firme intención de llevar una vida normal solo hay entre un cinco y un treinta por ciento de éxito terapéutico, en el sentido de conseguir una conversión completa a la heterosexualidad. Le explica que hay otros métodos como la terapia aversiva, el electroshock o el balance hormonal, pero que en sus sesiones se limita la diálogo. Jack, decidido, le pide ayuda a Dios. El tono grave que rodea todo este asunto revela que ese tipo de placeres extramatrimoniales son considerados en este contexto algo absolutamente incompatible para la pareja sexual reproductiva y una enfermedad. Seguramente las infidelidades de otro tipo, por ejemplo si Jack acudiera a la prostitución o tuviera amantes femeninas, merecerían consideraciones muy diferentes: probablemente no se pensaría en ello como una enfermedad, sino simplemente en una censurable pero comprensible necesidad de desahogarse sexualmente. De nuevo se plantea aquí que la curación sería convertir a Jack en un heterosexual exclusivo; esto en nuestra opinión no sería científicamente posible, ya que lo único que podría conseguirse es que Jack renunciara a satisfacer sus impulsos homosexuales, dejándolos latentes, y alimentar el deseo hacia su mujer. En todo caso la terapia no tiene éxito, y Frank acaba por dejar a su esposa e irse a vivir con otro hombre.

Raras son las cintas que profundizan en el punto de vista de los profesionales que aplican la terapia de conversión, pero hay alguna excepción. En la jugosa *Fixing Frank* de Michael Selditch (2002), un periodista se infiltra en la consulta del doctor Apsey, un psicoanalista que se encarga de encarrilar a los pacientes que se lo piden hacia un estilo de vida heterosexual. La intención de Frank es escribir un artículo crítico con este tipo de terapias, azuzado por su novio Jonathan, que es un activista y psicólogo gay que hace justamente el trabajo contrario, el de ayudar a los homosexuales a aceptarse como son. Frank se ve así atrapado entre dos posturas terapéuticas totalmente diferentes, lo cual da la oportunidad de cotejar ambos puntos de vista en el relato. El doctor Apsey resulta ser un hombre brillante que reivindica el derecho de los pacientes a cambiar y forjarse un estilo de vida que les haga feliz y el suyo a guiarles en el proceso. Apsey considera las tendencias

homosexuales parte de la naturaleza, pero que el hombre puede refrenar esos impulsos igual que hace con sus instintos violentos o asesinos. No es partidario de obligar a nadie a cambiar si no quiere, y solo trata a quienes que se lo piden expresamente; piensa además que siempre es preferible disfrutar del sexo unido a los sentimientos en una relación adulta y sana, sea con un hombre o una mujer, que entregarse al sexo impersonal sea con hombres o con mujeres. No obstante está convencido de que antes o después una vacuna, una terapia genética o una píldora dará la opción de cambiar la orientación sexual y que entonces cada individuo homosexual tendrá que decidir si quiere seguir como hasta entonces o cambiar. Cuando Apsey se da cuenta de que Frank no es un verdadero paciente le hace notar lo deshonesto que está siendo su novio al utilizarle como un peón en su lucha política. En última instancia conocer los verdaderos puntos de vista del doctor Apsey hace que Frank escriba un artículo menos tendencioso, y que se cuestione la postura manipuladora de su novio.

En algún caso la idea que se transmite es que controlar los propios impulsos homosexuales aún siendo una opción hasta cierto punto viable no tiene por que ser la más deseable. En *Save Me*, de Robert Cary (2007) se narran los esfuerzos que hacen algunos jóvenes que están internados en una residencia cristiana protestante de reeducación para mantener a raya sus impulsos homosexuales, y para superar sus adicciones, guiados por el amor de Cristo. Sentirse atraído hacia personas del mismo sexo se considera aquí un hábito perjudicial para la salud al mismo nivel que el alcohol y el tabaco, y el método que se sigue para eliminar esas conductas indeseables similar al que plantea Alcohólicos Anónimos, con varios pasos que ayudan a la toma de conciencia. Celebran además bailes con muchachas con objeto de que los jóvenes encuentren novia y se encarrilen por el buen camino. Frank da con sus huesos allí tras un periodo de extrema promiscuidad y abuso de todo tipo de drogas, y durante un tiempo el lavado de cerebro parece tener sus efectos, ya que adquiere mejores hábitos y se convierte en un buen chico excepto por el hecho de que acaba enamorándose de Scott, uno de sus compañeros. Dado que eso es algo considerado intolerable entre quienes dirigen el centro, tienen que abandonarlo para poder vivir su historia de amor con algún grado de dignidad.

3.2.5.4.2 - La medicalización del transgénero

Ya hemos explicado que *transgénero* es un termino muy general que se podría aplicar a cualquier persona cuya identidad no se conforma en algún sentido a las normas convencionales de género masculino o femenino; por ello, en un sentido amplio, podría englobar a tipos muy diversos que divergen de la matriz sexista. Los datos de que disponemos nos llevan a pensar que la sexualidad humana está en gran parte construida socialmente; no nos cabe duda de que el modo en que los hombres se relacionan entre si afectiva y sexualmente depende en gran medida de la socialización ejercida sobre ellos en su contexto familiar y cultural. Sin embargo, conviene tener también tener en cuenta los datos que nos ofrecen las ciencias médicas y biológicas, ya que nos prevendrán de caer en el sesgo ambientalista. Se puede admitir que la dotación genética y la conformación del cerebro debido a las influencias hormonales, ya desde la época prenatal, pueden explicar en parte, pero no totalmente, la identidad sexual de las personas (si se sienten hombre o mujer) y, en contacto con un determinado ambiente, su conducta sexual. Aquí vamos a considerar los dos casos en que la sexualidad humana parece estar condicionada en mayor medida por la biología. El primero es la intersexualidad o hermafroditismo, que se manifiesta en la ambigüedad de los genitales o de los caracteres sexuales secundarios. El segundo, la transexualidad o disforia de género, que suele definirse como el sentimiento de pertenecer al sexo contrario al biológico, sin que eso se manifieste en origen en una intersexualidad corporal.

Tanto la intersexualidad como la transexualidad se consideran el resultado de alguna anomalía en el proceso de diferenciación sexual y su forma más visible es aquella que afecta a los genitales externos. Pero tener gónadas masculinas o femeninas -testículos u ovarios- así como genitales masculinos o femeninos -pene o vagina- solo muestra una parte en el proceso de diferenciación sexual. La intersexualidad se produce también en otros planos que cuando no afectan a la apariencia de los órganos reproductivos, se hacen menos visibles. En primer lugar está el sexo genético: lo habitual es contar con el par de genes XY (hombre) o XX (mujer), pero en la especie humana hay variedades como XXY, XXX o YYY. Además, está el sexo hormonal. El proceso de maduración cerebral es distinto, a grandes rasgos, entre hombres y mujeres, y se produce en varias etapas sucesivas a lo largo de toda la vida, pero especialmente en el útero materno, en la primera infancia, en la pubertad y en la adolescencia. Por ejemplo, hacia la octava semana de gestación suele producirse en los fetos XY una cascada de testosterona que comienza a diferenciar el cerebro masculino del femenino, y las niñas entre el medio año y los dos años suelen tener unos niveles de estrógeno elevados que impregnan su cerebro (Brizendine, 2009, pp. 36-40). Así, cualquiera que observe los juegos infantiles puede percibir que en general existen diferencias entre los niños y las niñas. A los niños les gustan más los juegos que implican mayor movimiento físico y suelen tener mayor capacidad espacial, mientras que las niñas

disfrutan más con la comunicación verbal y los asuntos emocionales. De adultos, el cerebro masculino tiende a estar más lateralizado hacia el hemisferio izquierdo, lo cual hace que los hombres den una media más alta en tareas como las matemáticas, mientras que las mujeres suelen tener un cerebro menos lateralizado y por tanto pueden ser mejores para tareas como el aprendizaje de idiomas. La transexualidad es un caso singular: se trata de personas que tienen la dotación genética, los órganos reproductores y los caracteres secundarios propios de uno de los dos sexos, pero que se sienten identificados con el sexo contrario por sus deseos, forma de sentir y de pensar. Actualmente la hipótesis que más se baraja para explicar la transexualidad es la de una posible anomalía en la diferenciación sexual de su cerebro.

Sin embargo, es necesario enfatizar que en cada persona se produce un proceso de diferenciación distinto que la hace peculiar. La naturaleza humana incluye un alto grado de variación, y la mayoría de las personas están a medio camino entre el hombre y la mujer biológicamente polarizados.

Como bien nos indica Tobeña (2007, p. 46)

(...) aunque demos por sentado que existe una delimitación clara entre los atributos sexuales masculinos y los femeninos, la biología no siempre consigue una diferenciación taxativa entre ellos. No solo permite un enorme rango de variabilidad entre las tipologías y los atributos normativos en ambos sexos, sino que tolera, incluso, las zonas de transición y las tierras de nadie.

En una cultura como la nuestra, que tradicionalmente ha puesto gran énfasis en la diferencia sexual, y la ha acentuado por medio de las modas en el vestir, la crianza, la educación diferencial y la división de roles, esas zonas de transición caen en el ámbito de lo monstruoso y de lo patológico. Así, en el lenguaje popular al hombre que se siente mujer y se comporta como tal, se travista o no, se le llama *loca* o *locaza*, lo cual refleja que en nuestro entorno cultura esas variaciones propias de la naturaleza humana no son siempre bien admitidas y son consideradas una suerte de enfermedad mental. Pero esto no ha sido siempre así. Antiguamente nuestra cultura compartía con otras como la de los navajos de los actuales Estados Unidos (Edgerton, 1964, p. 1290) o los Zapotecas en México, (Chiñas, 1992, p. 113) una visión más positiva de ellos, de tal modo que estos seres corporalmente o espiritualmente ambiguos eran considerados con frecuencia portadores de buena suerte. En Europa, la medicina y el derecho civil medieval y renacentista admitían la existencia de seres a medio camino entre el hombre y la mujer, y permitían el cambio legal de sexo por voluntad del interesado, si en el trascurso de su desarrollo corporal se hacía necesario. La sabiduría popular heredada del pensamiento antiguo atribuía a los hermafroditas ciertas propiedades mágicas y ciertos saberes esotéricos acerca de las mejores formas de hacer gozar a la mujer; estos conocimientos se consideraban esenciales para la procreación, ya que desde el punto de vista de las medicinas hipocrática y galénica, era condición esencial para el éxito de la cópula que la mujer sintiera placer en el acto sexual. Pero en occidente este personaje se fue convirtiendo gradualmente, especialmente a partir del siglo XVIII, con el desarrollo de las ciencias médicas, en un "verdadero símbolo de la transgresión, en una ofensa dirigida simultáneamente al orden de la naturaleza y de sus leyes y al orden jurídico de la sociedad, pues trasciende los límites del género, la división de sexos, fuente de roles familiares y las convenciones sociales" (Vázquez y Moreno, 1997, p. 189).

La asignación del sexo biológico suele producirse en el nacimiento, después de que los adultos comprueban visualmente el aspecto de los genitales externos del recién nacido. Como bien señala Llamas (1998, p. 14) la asignación del sexo biológico al recién nacido es un acto de habla con consecuencias perlocutivas. Una vez que el bebé es identificado como niño o como niña se le educará como tal; la familia y la sociedad se encargará de transmitirle las expectativas que la cultura atribuye a su sexo biológico. El problema viene cuando se descubre que los genitales del bebé tienen un aspecto ambiguo y hay dudas en cuanto al sexo que se le debe asignar; los motivos suelen encontrarse en anomalías genéticas y/o en el desarrollo hormonal del feto. En ese caso, la decisión es apremiante, porque entre otras cosas hay que ponerle nombre al bebé e inscribirlo en el registro civil. La urgencia que suelen mostrar con frecuencia los médicos y las propias familias por resolver la situación y determinar el sexo del bebé manifiesta la importancia que da nuestra sociedad al dimorfismo y la precaución con la que contempla la ambigüedad sexual en todos sus aspectos.

Nuria Gregory ha hecho notar la excesiva urgencia con la que en ocasiones los médicos intervienen quirúrgica y hormonalmente para asignar al bebé con genitales ambiguos uno de los dos sexos. Más atentos el futuro rechazo social o daño emocional que pudiera ocasionar la anatomía inusual del niño, que al posible daño físico o los efectos secundarios del tratamiento, proceden a realizar intervenciones quirúrgicas que con frecuencia dar lugar a un elevado número de errores: se dan casos en que un bebé con el tiempo muestra una identidad sexual contraria al sexo que se le había asignado, por lo cual lo más aconsejable es esperar a los tres o cuatro años, o incluso a la adolescencia, para observar el comportamiento del niño y determinar su identidad sexual preferida, así como la necesidad o no de realizar una intervención quirúrgica. Por lo demás, tal como señala esta investigadora, los criterios para asignar a un neonato un sexo u otro se fundamentan con

frecuencia en si el pene o la vagina por su tamaño u otras características funcionales será adecuada para realizar de adulto el coito pene/vagina, lo cual muestra el carácter coitocentrista y heterosexista de sus criterios. También suelen tener en cuenta las posibilidades reales que ofrece la cirugía, de tal modo que hay ocasiones en que a un bebé con genes masculinos XY cuyo pene no pueda ser reconstruido quirúrgicamente para que sea funcional en el futuro, se le asigna el sexo femenino.

El ajuste de cuerpos intersexuales implica no sólo el diagnóstico, sino también intervenciones hormonales y quirúrgicas. Éstas van dirigidas a controlar cuerpos que dejados llevar por su propia naturaleza supondrían una amenaza para unos reducidos esquemas binarios de dos sexos/dos géneros. Ambos tratamientos, cirugía y hormonas, trabajan conjuntamente en el proceso de creación de cuerpos artificialmente sexuados. (Gregory, 2006, p. 111)

El énfasis que pone la cultura actual en polarizar a las personas según la división binaria en dos sexos se refleja en los dilemas que condicionan la trayectoria vital de muchos intersexuales y transexuales. El cine forma parte de los discursos que crean un imaginario cultural en el que las diferencias entre los dos sexos se acentúan, y en el que todo lo que ponga en duda tal dualidad quedará relegado al dominio de lo curioso, lo morboso o lo extravagante. Esto se percibe muy bien en el clásico de terror *Freaks* (*La parada de los monstruos*), de Tod Browning (1932). En un circo, entre enanos y seres deformes, encontramos a una mujer barbuda y a Josephine Joseph, que es mitad hombre, mitad mujer. Se trata de una chica con senos que bien podría ser transexual o hermafrodita; aunque no se explique con detalle, imaginamos que su monstruosidad pueda residir en que tiene senos y pene o ambos genitales, y que eso es probablemente lo que muestra al público. A Josephine la satisfacción sexual y amorosa parece estarle negada a causa de su rareza; en una ocasión en que se siente atraída hacia uno de sus compañeros, otro bromea diciéndole: "Creo que le gustas a ella, pero a él no." Mas tarde, cuando intenta aproximarse al hombre que le atrae, éste le pega sin vacilaciones un fuerte puñetazo.



Imagen 229: Josephine Joseph en *Freaks* (1932)
Fuente: DVD. Madrid: Warner, 2005

Otra cinta que pone de manifiesto el extrañamiento con el que se contemplan estas realidades en nuestro contexto cultural es *Glen or Glenda*, de Ed Wood (1953), que aborda en tono morboso el tema del travestismo y del cambio de sexo sin emplear aún la palabra *transexual*. Después de advertir que se va a tocar un asunto escabroso pero real, comienza con la imagen de un hombre lúgubre, en un despacho repleto de esqueletos y calaveras, quien anuncia un inquietante hecho: un travesti llamado Patrick, se ha suicidado con gas, y ha dejado una carta de despedida en la que explica que ya había sido encarcelado por vestir públicamente ropas de mujer, que no puede evitarlo y que antes de ir otra vez a prisión prefiere morir. Un inspector de policía acude entonces a un psiquiatra para documentarse. Este le insinúa que Patrick tal vez no se hubiera quitado la vida si hubiera podido cambiar de sexo, y narra dos casos que tuvieron un final feliz gracias a la intervención médica.

El primero es el de Glen, un hombre heterosexual cuyo cuerpo es enteramente masculino, pero que tiene una afición irresistible por el travestismo; él se lo cuenta a su novia antes de casarse, y ella le apoya. La explicación que ofrece el doctor es que el caso de Glen se debe enteramente a factores ambientales de su infancia; acudiendo a especulaciones psicoanalíticas, afirma que dado que ni su padre ni su madre lo querían como varón, Glen tuvo que inventar un personaje femenino en su interior, Glenda, con objeto de obtener el amor de sus hoscos progenitores. Opina que se curará de sus aficiones travestistas cuando elimine ese ser ficticio que reside en su interior y transfiera sus cualidades femeninas hacia su novia. La posibilidad de aceptar esa peculiaridad de Glen y de que la pareja disfrute incluso de ello no se plantea. Esta historia esta inspirada en las propias aficiones travestistas del director, tal como narra su interesante biografía *Ed Wood*, dirigida por Tim Burton (1994).

El segundo caso es el de Allan, un chico de rasgos delicados, muy buen estudiante pero poco aficionado a los deportes, cuya madre quería que fuera chica y desde muy jovencito disfrutaba vistiéndose de mujer y realizando tareas femeninas. Allan ingresa en 1941 en el ejército, y cuando regresa de la guerra acude al psiquiatra, quien al examinarlo descubre que es un hermafrodita con tanto los órganos femeninos como los masculinos perfectamente formados; le ofrece entonces la posibilidad de operarse para corregir ese error de la naturaleza y convertirse en hombre o en mujer, pero significativamente no la opción de aceptarse tal como es. A sus veinticuatro años Allan decide convertirse en mujer, lo cual supone el inicio de un largo proceso: le operan los pómulos y le hacen otros retoques faciales, le asignan un tratamiento hormonal de por vida, le implantan los senos, eliminan su aparato reproductor masculino, le enseñan a caminar, gesticular y actuar



Imagen 230: La imagen del lúgubre doctor se funde con el cadáver de la travesti que se ha suicidado. *Glen or Glenda* (1953)

Fuente: DVD. San Diego: Legend Films, 2007

como una dama hasta conseguir transformarla en una joven feliz, aceptada por la sociedad, y a la que los hombres piropean por la calle.

El cine ha recurrido con frecuencia al travestismo y a los espectáculos de transformistas como recurso narrativo, o para despertar la sorpresa y la risa; más recientemente, también ha incorporado con cierta frecuencia a personajes transexuales. Sin embargo, solo en muy contadas ocasiones ha abordado el tema del hermafroditismo y de la ambigüedad sexual que producen ciertas peculiaridades genitales, a pesar de constituir una fuente potencial de argumentos interesantes. Ya comentamos que en *El bosque del lobo*, de 1970, Pedro Olea desaprovechó la oportunidad al ignorar el probable hermafroditismo del sacamantecas; peor aún lo hace Paco Plaza en *Romasanta, la caza de la bestia* (2004) convirtiendo a Manuel Blanco en un atractivo galán totalmente alejado de aquel que describían las crónicas de la época. En la muestra de cine

español hay muy pocas películas que aborden el asunto. *Mi querida señorita* (1972) lo hace de refilón y *El transexual* (1977) nos muestra a la pseudohermafrodita Yeda Brown. Mas recientemente, sin embargo, apareció la excelente coproducción hispanoargentina *XXY* (2007) que cuestionaba la necesidad de intervenir a los intersexuales y se mostraba claramente a favor de permitir que la naturaleza siguiera su curso.

El éxito de *XXY* por el cuestionamiento que hizo de la medicalización del hermafroditismo, dio un impulso a otras cintas críticas con las intervenciones hormonales y quirúrgicas prematuras y con la marginación social que sufren los intersexuales. Especial relevancia tiene *El último verano de la Boyita*, de Julia Solomonoff (2009), coproducida por Argentina, España y Francia. Nos habla de la amistad entre Jorgelina, una niña que pasa sus vacaciones de verano en una finca de la pampa argentina y Mario, el hijo de uno de los peones de la finca. Ambos vivirán el tránsito desde la infancia hasta la adolescencia, pero con una sorpresa. Un día, después de haber cabalgado juntos, Jorgelina ve sangre en la montura y también en el pantalón de Mario. El niño se da cuenta entonces de que hay algo en él que lo diferencia de los otros, pero no sabe bien qué es porque nadie se lo ha explicado. Cuando el papá de Jorgelina, que es médico, reconoce al niño descubre que se trata de un hermafrodita, y que esas manchas de sangre son resultado de su primera menstruación; al nacer pensaron que era un niño y lo educaron como tal, pero ahora, al llegar a la adolescencia está adquiriendo los caracteres secundarios femeninos y le están creciendo los pechos. Al hablar con la madre ella le revela que ya al nacer le dijeron que había algo en el niño y que sería necesario un tratamiento, pero ella no quiso porque lo veía muy sanito, asunto en el que se reafirma a pesar de las palabras del doctor. Por el contrario, el médico es partidario de intervenir en el cuerpo del muchacho no tanto por motivos de salud, sino para que se ajuste al esquema binario masculino-femenino, y aunque sus intenciones sean buenas lo hace de forma imperativa, normativa. Significativamente, la naturalidad con la que su madre aceptó a su hijo tal como era en tanto lo viera sano, es la misma con que Jorgelina respeta ahora la peculiaridad de Mario. Por eso, cuando su padre intenta instruirle acerca de la supuesta enfermedad de su amigo, ella se niega a escuchar todo ese complejo discurso médico que problematiza la singularidad del chico:

Todos tenemos una glándula que produce hormonas masculinas. En el caso de Mario hay un exceso de esas hormonas, lo que hace que parezca un varón, porque genéticamente tendría que ser una...

Una hembra, parece estar diciendo; o sea, Mario es genéticamente mujer aunque el hecho de que tenga también órganos sexuales masculinos hace de ella una persona peculiar. Pero el espectador deja de oír las palabras del doctor al mismo tiempo que Jorgelina, cuando la niña decide deliberadamente taparse los oídos y emite un prolongado mmmmmm. No se cree las consideraciones de su padre, porque íntimamente sabe que



Imagen 231: Mario oculta sus pechos tras una venda en *El último verano de la Boyita* (2009)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

lo que necesita Mario es ser aceptado y acompañado en los peculiares cambios corporales que está experimentando como consecuencia de su singularidad. Aunque no sabemos cual será la trayectoria de Mario, es la amistad de la niña, con esa apertura y esa curiosidad carente de prejuicios, la que la ayuda a superar la vergüenza que siente por las transformaciones que está experimentando y a descubrir su cuerpo intersexual. Así, un día van los dos juntos al río y ella le anima a quitarse las vendas que ocultan sus incipientes senos para bañarse juntos desnudos.

Si el asunto de la intersexualidad se ha abordado en contadas ocasiones en el cine occidental, el de la transexualidad ha despertado mucha mayor atención en las últimas décadas. Pero es significativo que los filmes repitan de modo casi obsesivo un guión específico para la persona transexual, de la que se suele hacer un retrato sumamente estereotipado. Lo más frecuente es que se les asigne como profesiones específicas la prostitución y los espectáculos transformistas, lo cual manifiesta que en tienen serias dificultades para integrarse en nuestra sociedad. Además, la gran mayoría de las transexuales que aparecen en nuestros relatos cinematográficos están medicalizadas; han entrado en un proceso de transformación corporal con objeto de transformarse en mujeres, y para ello no basta con travestirse y eliminar los caracteres sexuales secundarios masculinos con tratamientos hormonales, sino que necesitarían someterse a una serie de operaciones como la implantación de senos, la eliminación de la nuez o los retoques faciales. El anhelo de todas ellas es que el entorno las considere féminas indistinguibles, probablemente porque siendo simplemente travestis su particularidad seguiría siendo visible, y el rechazo del entorno social permanente. Algunas deciden conservar el pene, pero en su mayoría consideran la vaginoplastia como la operación final que hipotéticamente les daría la felicidad.

El malestar que sufren las personas que nacieron con un sexo biológico y sienten que pertenecen al contrario es el reflejo de la extremada dualidad de género que existe en nuestra cultura, que polariza las imágenes de hombre y una mujer, y que tiende a neutralizar las realidades intermedias. La falta de legitimidad que tienen los hombres y mujeres transexuales para ser como son, potenciada por los artefactos culturales y por los discursos médicos, les obligan a transformarse en lo que sí se considera aceptable. Pero es importante que nos demos cuenta de que todo ello es reflejo de una cultura y una época determinada. Por ejemplo entre los zapotecas, los muxe pueden desenvolverse travestidos y siendo como son; tal como queda documentado en *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, de Alejandra Islas (2005), estos hombres de apariencia ambigua están bien valorados, trabajan en cualquier profesión (maestros, empresarios, artesanos....) y por eso mismo no se ven avocados a la prostitución. Tal como constata Marinella Miano Borruso, entre los zapotecas no ha existido tradicionalmente el concepto de transexual y solo se ha comenzado a detectar recientemente con la implantación del modelo dualista.



Imagen 232: Los muxe son valorados positivamente entre los zapotecas. *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (2005)

Fuente: DVD. México : Ra'Bacanda Films, 2005

Estamos frente a un embrión de transexualidad desconocido anteriormente, nunca habíamos escuchado «quiero operarme para ser mujer de verdad»; aparte lo inalcanzable económicamente, no era presente en las preocupaciones, expectativas y ambiciones de las locas. El muxe no necesitaba ser mujer para tener un lugar en la sociedad, la performance de género, era un eje importante de su reconocimiento social. (Miano Borruso, 2010, p. 2452)

Otra observación interesante es la que hace Martín Caparrós:

Los muxe de Juchitán disfrutan desde siempre de una aceptación social que viene de la cultura indígena. Y se "visten" -de mujeres. y circulan por las calles como las demás señoras, sin que nadie los señale con el dedo. Pero, sobre todo: según la tradición, los muxe travestidos son chicas de su casa. Si los travestis occidentales suelen transformarse en hipermujeres hipersexuales, los muxe son hiperhogareñas" (Caparrós, 2006)

Desde luego, los mitos acerca de la transformación de hombre en mujer, incluso las operación de cambio de sexo, están documentados desde antiguo como bien resume por ejemplo Gastó Ferrer (2006). Pero en nuestro contexto no es hasta mediados del siglo XX cuando se populariza la idea de la transexualidad como una enfermedad que fuera necesario curar mediante la cirugía de reasignación. Hasta entonces la frontera entre el travesti y el transexual no parecía estar demasiado clara. Si un hombre se sentía mujer y lo manifestaban en sus actitudes, gestos o rol social, podrían entrar dentro de la categoría de mariquita o de travesti si decidía vestir como mujer a pesar de las presiones sociales en contra. Pero a juzgar por algunos relatos biográficos de hombres con identidad de género femenino cuya infancia y juventud se desarrolló en la

primera mitad del siglo, da la impresión de que la necesidad de transformarse en mujeres indistinguibles era ajena a la mayoría de ellos. Por ejemplo en *Yo soy mi propia mujer* (*Ich bin meine eigene Frau*), de 1992, Rosa Von Praunheim nos cuenta la vida de Charlotte von Mahlsdorf, quien desde pequeño se sintió niña, un alma de mujer en un cuerpo de hombre, y de mayor se convirtió en travesti; siempre vivió como una mujer, pero nunca llegó a hormonarse y aceptaba perfectamente su pene porque ella era su propia mujer. Eso sí, sufrió lo indecible porque creció bajo el régimen nazi y luego tuvo que soportar la etapa de la postguerra en una Alemania del Este poco proclive a aceptarla como era. Otro caso parecido es el del escritor inglés Quentin Crisp (1908-1999) quien tal como se narra en *El funcionario desnudo* (*The Naked Civil Servant*), de Jack Gold (1975) desde los años treinta desafió las convenciones sociales mostrándose en público vestido con ropas extravagantes y gestos exageradamente amanerados, lo cual le granjeó infinidad de problemas con su familia y con las autoridades. Quentin también se sintió siempre mujer, pero nunca llegó a plantearse la posibilidad de acudir a los médicos para que la convirtieran en alguien que él no era.

Es este sentido es interesante comprobar la postura que el doctor Magnus Hirschfeld mostraba hacia la intersexualidad tal como se narra en su biografía *Der Einstein des Sex*, de Rosa von Praunheim (1999). Sin dejar de verse contagiado por algunos prejuicios científicos de la época como pensar que las mediciones físicas podían determinar si un individuo era un invertido, llama la atención su tendencia a aceptar las variaciones biológicas entre los humanos más que a patologizarlas. Así cuando conoce a Dorchen, un travesti que, angustiado porque le habían expulsado del trabajo, se había puesto un anillo para provocar la necrosis del pene, le hace entender que ella es un alma de mujer en un cuerpo de hombre; pero en vez de ofrecerle la posibilidad de operarla, lo que hace es emplearla de sirvienta, conocedor de que el mayor problema de Dorchen era la marginación a la que estaba condenada por su condición. Una vez que obtiene su lugar en la sociedad siendo como es, Dorchen deja de plantearse la posibilidad de extirparse los genitales. En otra ocasión una rica familia oriental acude a él para que elimine quirúrgicamente el pene de su hija hermafrodita; la primera reacción es oponerse tajantemente a ello, pero al fin accede a hacerlo no por convicción, sino porque necesita la fuerte suma de dinero que le ofrecen por ello para montar su Instituto de Sexología.

En el cine más reciente siguen apareciendo personajes con identidad de género femenina que aunque se travistan no se plantean transformar su cuerpo por medio de una intervención médica. No da la impresión de que Dil en *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*), de Neil Jordan (1992) se hormone -su cuerpo es ya de por sí suficientemente femenino- y aunque le gusta ser confundida con una mujer es consciente de que no siempre lo consigue; igual le ocurre a Patrick Braden en *Desayuno en Plutón* (*Breakfast On Pluto*), también de Neil Jordan (2005), quien durante su infancia en Irlanda del Norte ya le gustaba vestirse las ropas de su hermanastra, y de mayor se convierte en una provocativa travesti. A las espectaculares *drag queens* de *Gracias por todo* (*A Wong Foo*), de Beeban Kidron (1995) les encanta jugar con las apariencias y caracterizarse como

despampanantes mujeres, pero no se plantean medicarse para transformar su cuerpo; en *Chouchou*, de Merzak Allouache (2002) un inmigrante norteafricano cumple su sueño de ser mujer trabajando como ayudante en la consulta de una psicoanalista y obteniendo el amor de un hombre sin necesidad aparente de transformarse; en *Wild Side*, de Sébastien Lifshitz (2004) Sylvie, la prostituta travestida que tiene relaciones activas con algunos de sus clientes, no menciona que haya acudido a ningún especialista; el ginecologo casado con aficiones travestistas que protagoniza *Pretty/Handsome*, de Ryan Murphy (2008) comienza a tomar conciencia de su propia transexualidad a raíz de tratar a una mujer que se siente hombre y desea convertirse en uno, pero en ningún momento duda del amor que siente por su esposa y descarta someterse a una operación de cambio de sexo. En nuestro cine también hay personajes de este tipo, como el provocativo protagonista de *Ocaña retrato intermitente* (1978), varias de las travestis de *Vestida de azul* (1984) o



Imagen 233: Charlotte acepta su cuerpo tal como es en *Yo soy mi propia mujer* (1992)

Fuente: DVD. Munchen: Videophon, 1994



Imagen 234: A las protagonistas de *Gracias por todo* (1995) les gusta jugar con las apariencias, pero no sienten necesidad alguna de medicarse.

Fuente: DVD. Madrid: Paramount, 2003

Poniponchi, una chica cuasi perfecta (2009). Sin embargo, lo más frecuente es que veamos a estas personas encajonadas en una situación pre o postoperatoria como resultado de la colonización de que han sido objeto en el siglo XX estos cuerpos y estas mentes que desafían la polaridad de los géneros.

Deberíamos cuestionarnos por qué las instancias médicas buscan para esos seres inquietos la cura de su "disforia de género" en un proceso que culmina con una intervención quirúrgica agresiva que mutila parte de su cuerpo para convertirlos en mujeres indistinguibles, y lo propone prácticamente como tratamiento único e inevitable. Es posible que en muchos casos las intenciones sean honestas y lo que se busque es aplacar el desasosiego interno que sienten estos pacientes por no ajustarse a uno de los dos polos masculino o femenino considerados ideales en nuestro contexto cultural; no cabe duda de que la intervención y la culminación del proceso con la vaginoplastia es algo que demandan muchos transexuales. Pero en otros casos es bastante evidente que este discurso médico es pura propaganda concebida para atrapar al mayor número de clientes posibles. Esto se ve muy bien en una cinta como *Let Me Die A Woman*, de Doris Wishman (1977), todo un panfleto en el que el Dr. Leo Wollman



Imagen 235: El doctor Leo Wollman hace una propaganda descarada de su tratamiento en *Let Me Die A Woman* (1977)

Fuente: DVD. MI (USA): Synapse Films, 2005

ensalza las virtudes de los tratamientos hormonales y quirúrgicos destinados al cambio de sexo. En su despacho y rodeado de diplomas de medicina, cirugía y psicología, explica que el hombre transexual nació genéticamente varón y tiene órganos sexuales masculinos, pero sin embargo tiene un deseo obsesivo por deshacerse de ellos y convertirse anatómicamente en una mujer para que su cuerpo encaje con su sexo psicológico. Afirma que esto se puede conseguir con un cambio de sexo y explica la operación con cierto detalle, mostrando incluso imágenes explícitas de la vagina reconstruida de una de sus clientas. Ofrece en entrevistas individuales e incluso en sesiones de terapia de grupo buen número de ejemplos de pacientes que supuestamente alcanzaron la felicidad gracias a su tratamiento. Luego nos presenta unos penes de plástico y vibradores para transexuales con el que supuestamente podrían obtener placer vaginal las operadas, y hay uno que es especialmente sorprendente: un artilugio que guarda en un compartimento un fluido tibio que evoca la eyaculación, destinado a "las transexuales imaginativas que han sido operadas y que quieren recibir de lleno el impacto del fluido tibio en la vagina". Se trata de transmitir la falaz idea de que la transformación es tan perfecta que las transexuales operadas pueden alcanzar orgasmos con la misma facilidad que cualquier mujer, e incluso se insinúa que un hombre no se daría cuenta de nada al ver los órganos externos femeninos por él contruidos; en todo caso la visión que se transmite de la sexualidad aquí es coitocentrista, ignorando otras formas de placer disponibles para las personas intersexuales y transexuales como podría ser el sexo anal. No se ofrece tampoco ningún caso en el que el paciente haya decidido transformarse en mujer solo parcialmente y mantener intactos sus órganos sexuales masculinos. El doctor recurre además al miedo para convencer a sus potenciales clientes de que se operen explicando que los transexuales que viven toda su vida como hombres suelen ser unos fracasados a todos los niveles; añade que algunos han llegado a suicidarse o automutilarse porque no podían pagarse la intervención. Someterse a la operación sería en opinión del doctor casi una cuestión de vida o muerte.

En el cine de las últimas décadas el transexual es un personaje que aparece casi siempre yendo y viniendo de la consultas de médicos y psicólogos, atrapados en una situación de la que tienen difícil escapatoria. En muchas cintas los doctores o los propios transexuales explican con detalle al espectador cómo se lleva a cabo el proceso de cambio de sexo que puede culminar con la vaginoplastia. En algunos casos la intención propagandística es bastante obvia; ejemplos de ello en nuestro cine son *Cambio de sexo* (1976), *El transexual* (1977) y más recientemente *20 centímetros* (2005) y *Carne de neón* (2010).

Otras veces el relato trata de ser más objetivo al abordar estos asuntos, o al menos cuestiona que la operación sea realmente la panacea. En la española *El Calentito* (2005) Antonia se hormona y se ha puesto pechos de silicona, pero ha preferido no seguir adelante porque sabe de varias que fueron a Casablanca y nunca volvieron. En *Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues (2009) causa extrañamiento ver al doctor que explica los detalles de la operación a Tonia plegando una hoja de papel y construyendo una vagina en un hábil ejercicio de papiroflexia; Tonia, que pensaba dar ese paso únicamente para satisfacer a su abusivo novio, decide al final no hacerlo. Es destacable en esta línea la coproducción europea *Princesa, la storia di un travestito*, de Henrique Goldman (2001). Cuenta la historia de la brasileña Fernanda, que con solo diecinueve años llega a Milán para prostituirse y poder así financiarse el cambio de sexo. La rigidez del rol femenino que asume para sí misma se percibe muy bien cuando conoce a Gianni, un hombre casado que

inicialmente la rechaza violentamente al comprobar que es un travesti, pero que acaba enamorándose de ella. Fernanda se siente muy bien con su nuevo amante, porque la trata como una verdadera mujer. Sin embargo, para estar segura de que Gianni no es homosexual le acaricia un día las nalgas mientras están haciendo el amor, y estimula con el dedo su zona anal; le tienta en suma para que se deje penetrar por ella. Gianni murmura que eso no lo ha hecho nunca, pero como muestra estar sintiendo placer, ella lo rechaza inmediatamente con desprecios e insultos. Luego se reconcilian, ya que él se muestra dispuesto a pagarle la operación. La doctora que lleva su tratamiento le muestra una serie de fotografías con los genitales femeninos que quedan como resultado de la intervención quirúrgica. Fernanda queda algo desencantada porque comprueba que son vaginas muy artificiales. La médico le advierte que una vez culminado el tratamiento es irreversible, que tal vez pueda llegar a obtener orgasmos, pero que el resultado es incierto, y que incluso puede ser desastroso si ella no está segura. Le informa además de que deberá administrarse hormonas femeninas el resto de su vida. Finalmente Fernanda desiste de operarse porque se da cuenta de que en realidad nunca va a poder ser madre, que es lo que caracteriza a la verdadera mujer, y sigue dedicándose a la prostitución.



Imagen 236: El doctor emplea la papiroflexia para ilustrar cómo construye quirúrgicamente una vagina en *Morrer como um homem* (2009)

Fuente: DVD. CA: Strand Releasing, 2011

A pesar de que algunos transexuales duden y descarten operarse, el perfil que parece repetirse más en los relatos es el del personaje que está decidido a llevar el proceso de transformación hasta el final, sean cuales sean las consecuencias. En *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*), de 1975 todo el anhelo del neurótico y traicionero Leon es obtener los dos mil quinientos dólares que cuesta la operación porque antes prefiere suicidarse que seguir así. En *Roba bien sin mirar a quién* (*Fun with Dick and Jane*), de Ted Kotcheff (1977) vemos en la cola de los servicios de empleo público a un transexual; éste le explica al funcionario que dentro de un mes va a operarse, y que como su psicólogo le dijo que tenía que ir haciendo algunos ajustes se vistió de mujer, y por eso lo despidieron del trabajo. En *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*), de Stephan Elliott (1993) de los tres *drag queens* que lo protagonizan solo Bernardette se ha “cortado la cosa” y se toma sus hormonas, a pesar de lo cual no ha conseguido ofrecer la apariencia de ser una verdadera mujer. En *Las aventuras de Sebastian Cole* (*The Adventures of Sebastian Cole*), de Tod Williams (1998) Henry le explica a su hijastro Sebastian que va a iniciar un proceso de cambio de sexo que incluye eliminar su pene, una noticia que el chico recibe con sorpresa pero sin escándalo. Henry no tiene demasiadas dificultades para que su entorno acepte la situación, pero muere durante una de las intervenciones quirúrgicas, con lo cual el espectador queda con la sensación amarga de que mejor hubiera sido para él no hacerlo. Igual de convencido está el patético protagonista de *Normal*, de Jane Anderson (2003) un hombre maduro y casado cuya esposa soporta pacientemente el proceso sin dejar de quererle. La obsesión llega hasta el paroxismo en el caso de Shannon, la transexual de *Leaving Metropolis*, de Brad Fraser (2002) a la que vemos siempre entre psicólogos y ginecólogos, hablando del mismo tema con sus amigos, enfadada si un día su terapeuta no puede atenderla porque tiene problemas personales. Ni siquiera reacciona cuando le explican que va a ser necesario posponer la operación porque es seropositiva y padece un cáncer cerebral que es necesario tratar antes, y sigue erre que erre. En la inteligente película de carretera *Transamerica*, de Duncan Tucker (2005) nada de lo que le ocurre a Bree hace que ella dude de que su destino es operarse. Descubre que tiene un hijo chaperero y drogadicto, producto de una relación “trágicamente lésbica” que mantuvo en el pasado, ha de atravesar todo el país para ir a recogerlo a Nueva York y experimenta todo tipo de peripecias con él mientras lo lleva con ella en coche a California e intenta hacer el papel de madre... pero en su mente lo más importante es la próxima intervención quirúrgica, que no está dispuesta a posponer por nada del mundo. Igual de inmutables son en *Soap*, de Pernille Fischer Christensen (2006) las intenciones de Verónica, un prostituto solitario, siempre coqueteando con el suicidio y las drogas, a quien solo interesan las telenovelas, su perro y la operación de cambio de sexo que aguarda con impaciencia. Ni siquiera conocer a su vecina Charlotte y enamorarse de ella hace que cambie su destino.

Entre las transexuales ya operadas hay algunas que se arrepintieron de haber dado ese paso irreflexivamente. *Un año con 13 lunas* (*In einem Jahr mit 13 Monden*), de Rainer Werner Fassbinder (1978), narra la tragedia íntima de Elvira, antes Erwin, un transexual que había estado casado, tenido una hija y trabajado como matarife. Para retener a su lado a Anton Saitz, al hombre del que se enamoró, viajó a Casablanca y se operó, ya que Anton no aceptaba que él fuera un hombre; de nada le sirvió, ya que fue abandonada, y desde entonces Elvira trata en vano de recuperar su masculinidad. El título del musical *Hedwig and the Angry Inch*, de John Cameron Mitchell (2001) hace referencia a la desastrosa operación de

reasignación de sexo a la que fue sometida Hedwig, que le dejó con unos genitales ni masculinos ni femeninos, con una "pulgada" disfuncional de carne entre las piernas. Hedwig cambió de sexo para poder casarse en Alemania Oriental con el sargento Luther Robinson y huir al oeste, pero su amado lo abandonó poco después por otro hombre. Desde entonces expresa todo su enfado por lo ocurrido en las violentas letras de su banda de punk-rock.

Pero incluso en los casos en los que la transformación ha concluido con éxito, la condición de transexual sigue marcando sus experiencias vitales porque pocas veces ellas o los demás olvidan que en el pasado fueron hombres. Por ejemplo, el interesante relato feminista *The World According to Garp*, de George Roy Hill (1982) incluye en la trama a Roberta, una antigua jugadora de baseball que se convirtió en mujer, está satisfecha de ello y es aceptada por parte de su entorno; sin embargo, ha tenido que dejar el deporte y refugiarse en una casa de mujeres marginales, entre prostitutas y locas. En *No todas las chicas sois iguales* (*Different for girls*), de Richard Spence (1996), después de haber cambiado de sexo, una joven llamada Kim se siente orgullosa de haber dejado de ser una travesti para convertirse en una verdadera mujer y de llevar una vida normal trabajando en una oficina. Pero aparece Paul, su mejor amigo de la escuela, que a pesar de ser heterosexual le defendía de los chicos que lo acosaban y le llamaban pervertido cuando él aún era varón. A pesar de que Paul no comprende por qué ha podido dar ese paso, se siente atraído irresistiblemente hacia Kim y comienza a salir con ella. Eso le crea gran angustia, porque él no se considera homosexual y sabe que Kim no es una verdadera mujer. Con el tiempo logra superar sus miedos y acaba estabilizando su relación con ella. En *Ruby Blue*, de Jan Dunn (2007) Stephanie, una señora estupenda, amable, feliz y bondadosa, logra sacar de la depresión a su vecino Jack, que lleno de dolor por haber enviudado se había entregado a la bebida; Jack se enamora de ella, pero cuando descubre que su vecina había sido anteriormente un soldado del ejército se lleva un gran disgusto y la agrede, aunque en última instancia vence sus prejuicios.

3.2.5.5 - Envilecedora

La abundancia de representaciones en los que los personajes masculinos que tienen sexualidad con otros hombres se asocian con la maldad y la violencia en las creaciones culturales de occidente es significativa del lugar que ocupa esta faceta de la sexualidad masculina en nuestro imaginario. Ya hemos visto buen número de ejemplos de cómo el cine negativiza al individuo homo o bisexual y lo ubica en los márgenes de la sociedad. Aquí seguimos profundizando en este asunto revisando el gran número de relatos en los que aparecen caracterizados como despiadados asesinos.

Antes de pasar a desgranar algunos de los ejemplos más significativos podemos recordar una película en la que se transmite la idea de que todas esas sexualidades que están en los márgenes, consideradas como perversiones, pueden ir asociadas con la psicopatía. En *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*) dirigida por el italiano Dario Argento (1970), un asesino múltiple está actuando en Roma, y el comisario Morosini se dispone a llevar a cabo una rueda de reconocimiento. Le comenta al testigo que no le sorprendería que el asesino fuera un maniaco sexual, y le presenta a una serie de hombres que van desfilando ante sus ojos:

- Aldo Sarti, 42 años, ocho condenas, sádico masoquista....
Sandro Lorrani, 31 años, exhibicionista, ocho condenas ...
Mario Sandri, 66 años, homosexual ... Giacomo Rossi, cincuenta años, tres condenas por corrupción de menores ... Luigi Reategui, apodado "Úrsula Andrews" 26 años ...

En ese momento el comisario enfadado pregunta qué hace ese ahí, que Úrsula es del grupo de los "disfrazados", no de los "pervertidos". Como vemos, en la mente del comisario cualquier "perversión" sexual sería indicio de una posible tendencia a la psicopatía asesina. Y junto a dos conductas que suelen estar tipificadas como delitos, el exhibicionismo y la corrupción de menores, incluye otras dos que pertenecen más bien al ámbito de los placeres privados, el sadomasoquismo y la homosexualidad. Nótese que el cuarto, de 66 años, no tiene antecedentes, pero ha sido incluido en la ronda de reconocimiento por el simple hecho de ser "homosexual". En cuando al último, aquí no se le considera peligroso, pero como veremos sí hay una fuerte tradición en el cine que vincula el travestismo y la androginia interior con la locura asesina.

Exploramos a continuación varias de las líneas narrativas más frecuentes, concretamente: el envilecimiento del enemigo político poniendo en duda su virilidad, el afeminamiento asociado con la locura

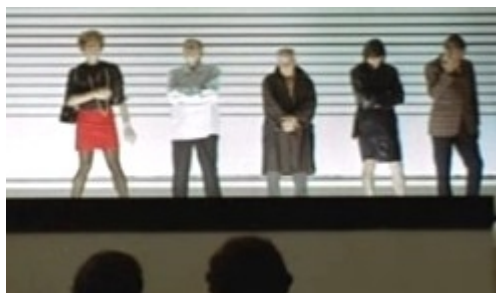


Imagen 237: Las sexualidades no ortodoxas como indicio de la criminalidad asesina en *El pájaro de las plumas de cristal* (1970)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

psicopática, los bisexuales sanguinarios y los héroes malvados.

3.2.5.5.1 - Enemigos ideológicos y políticos.

Dado que la homofobia ha sido en Occidente durante mucho tiempo una característica compartida por amplios sectores de la población independiente de su adscripción ideológica o sus preferencias políticas y religiosas, la preferencia sexual hacia personas del mismo sexo ha sido un rasgo que con frecuencia se ha atribuido a los enemigos ideológicos. Aquí comenzamos ilustrando esta tendencia con unos cuantos ejemplos muy diversos de cine histórico, para luego detenernos en algunos de los relatos cinematográficos que, tras el fin de la segunda guerra mundial, emplearon la homosexualidad y la perversidad sexual para añadir detalles negativos a la caracterización de los fascistas y neonazis.

Acusar del pecado nefando o poner en duda la virilidad de uno u otro personaje relevante es un arma arrojada que se ha empleado con frecuencia a lo largo de la historia para desacreditar la imagen de los enemigos políticos, lo cual ha tenido su reflejo en el cine desde los inicios. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en *Intolerancia* (*Intolerance*), monumental obra histórica dirigida por David Wark Griffith (1916) en la que se ofrece una imagen estereotipada y envilecida del duque de Anjou y futuro Enrique III de Francia, que queda caracterizado como un hombre pueril y afeminado sin matizaciones, malvado y retratado de forma deliberadamente desagradable. Sobre la posible homosexualidad de este personaje histórico han habido muchas controversias, ya que existe la posibilidad de que se extendieran rumores en relación a sus gustos sexuales para desacreditarlo; en todo caso sería bisexual, ya que hay referencias tanto de las relaciones que mantenía con mujeres como las que mantenía con hombres (Spencer 1995, p. 162). Otro caso significativo en el cine más antiguo es *Iván el terrible* (*Ivan Groznyy*), de Sergei M. Eisenstein (1944), una cinta rusa de la época estalinista que emplea esta táctica para ensalzar la figura de él que fuera el primer Zar de toda Rusia en el siglo XVI y disminuir la de su rival, su primo Vladimir, caracterizado como un joven afeminado e inmaduro, permanentemente pegado a las faldas de su enérgica madre, a quien disgusta la coronación de Iván porque eso significa la pérdida de poder de los boyardos.

Los turcos, que fueron enemigos de los británicos durante la primera mundial, han servido con alguna frecuencia para encarnar el mal a través de personajes sanguinarios capaces de mancillar el honor del protagonista. La espectacular producción británica *Lawrence of Arabia*, dirigida por David Lean (1962), adaptación de la autobiografía de Thomas Edward Lawrence *Los siete pilares de la sabiduría*, omite que el héroe tenía una actitud bastante tolerante hacia la homosexualidad, algo que se hace evidente al leer su novela; allí cuenta por ejemplo como tomó a su servicio a dos jóvenes orientales que se amaban como si fueran un matrimonio, (Lawrence 1997, p. 189) y los describe con gran simpatía, aspecto que el guión no menciona. A lo que sí da relevancia el filme es a un suceso doloroso que es llevado a las pantallas con una escalofriante escena antierótica. Al parecer, en cierta ocasión fue atrapado por unos soldados y arrastrado ante el gobernador. Vemos cómo el turco muestra admiración por su apariencia y por sus ojos azules, insinúa que le gustaría tener a alguien como él a su lado, desgarra sus ropas hasta dejarle el torso al aire, toca y elogia su piel. Entonces la cámara muestra un primer plano de las caras de ambos hombres: la mitad superior de la faz de Lawrence, con sus ojos azules muy abiertos, y la mitad inferior de la cara del lascivo turco, con sus labios húmedos y voluptuosos. Obviamente esta secuencia trata de transmitir simbólicamente que la cultura británica es espiritualmente superior a la terrenal y perversa Turquía. Ante este acercamiento sexual no deseado Lawrence



Imagen 238: El duque de Anjou en *Intolerance* (1916)

Fuente: DVD. London: Eureka, 2000



Imagen 239: *Lawrence de Arabia* (1962) combina las modalidades envilecedora y antierótica.

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001

reacciona pegándole un puñetazo en el estómago al gobernador, quien fríamente ordena que su objeto del deseo sea azotado. Desde lejos, le vil turco observa, adivinamos que con delectación, el castigo que se le inflige al héroe. Luego vemos como los perversos soldados enemigos echan su cuerpo apaleado y tal vez violado a la calle. En la misma línea va *El expreso de medianoche (Midnight Express)*, de Alan Parker (1978), que también presenta la figura de un turco sanguinario y violador, solo que en este caso no sale indemne como aquí, sino que su destino es la muerte.

La propaganda política ha empleado profusamente ese procedimiento tan sencillo: basta con realzar las cualidades positivas del bando hacia el cual se inclinan las simpatías, y atribuir defectos y actitudes moralmente censurables al bando enemigo y a sus gentes. Por ejemplo, es evidente que *El corsario escarlata (Swashbuckler)*, de James Goldstone (1976), una película de piratas y espadachines cuya acción se desarrolla a principios del siglo XVIII en la Jamaica administrada por los británicos, se pone de parte del pirata Ned Lynch, en su lucha contra el sanguinario gobernador Lord Durant, que tiene las mazmorras repletas y celebra ejemplares ahorcamientos públicos. Para aumentar su vileza, Lord Durant está caracterizado como un hedonista que toma un baño rodeado de esclavos que le hacen la manicura y le dan masajes mientras un jovencito que es su amante, toca el laúd. El chico, guapo y con un bonito pelo rizado tiene una perversa mirada que previene al espectador. Cuando se disponen a luchar Ned Lynch, que va vestido de color escarlata y encarna el bien, insulta al gobernador, que va vestido de negro y encarna las fuerzas del mal, llamándole entre otras cosas "degenerado" y "pederasta". Una vez el héroe ha eliminado a la pareja de perversos homosexuales el público aplaude su muerte, y Ned ya puede abrazar tiernamente a la mujer que ama. Otro caso que es interesante recordar es *Drum*, de Steve Carver (1976), la continuación de *Mandinga*, de Richard Fleischer (1975), una manifestación de lo que se ha venido a llamar *blacksploitation*, un género cinematográfico que surgió en los años setenta en Estados Unidos en el que se denunciaban las injusticias del esclavismo y la discriminación que habían sufrido los afroamericanos. Lo interesante es que en este caso son los negros quienes atribuyen a la raza blanca una perversión sexual que va asociada a la maldad. Vemos aquí cómo el héroe negro y hetero, Tambura, arranca de cuajo el pene y los testículos al detestable blanco afeminado, el francés DeMarigny, que había intentado usarlo sexualmente. Igualmente tendencioso es *Braveheart*, de Mel Gibson (1995) un drama biográfico acerca de William Wallace, quien en el siglo XIII encabezó la rebelión de los escoceses contra los invasores ingleses. Para degradar la imagen de los ingleses se les atribuye diferentes rasgos negativos, entre otros los que evocan la perversidad sexual en un sentido amplio: crueles asesinos de mujeres y niños que ejercen su derecho de pernada sobre las recién casadas escocesas. Además retrata al futuro Eduardo II como un afeminado que muestra una total indiferencia hacia su esposa. Ciertamente hubo rumores acerca de la posible bisexualidad del futuro Eduardo II de Inglaterra, que por lo demás fue padre de cuatro hijos; en concreto se dice que tuvo una especial predilección por un caballero de la nobleza. Pero las acusaciones acerca de su cobardía e indolencia y otras informaciones que manchan su imagen bien pudieron ser inventadas o exageradas por sus enemigos (Spencer 1995, p. 120). Por lo demás, como es habitual en este tipo de relatos en los que el deseo homosexual se usa como arma arrojadiza, entre los buenos, los escoceses en este caso, no parece haber hombres que disfruten de la sexualidad con otros hombres.

Desde el fin de la segunda guerra mundial algunos cineastas europeos y norteamericanos se entregaron a la tarea de atribuir tendencias homosexuales a los fascistas o ultraderechistas, como forma de degradar su imagen de esos enemigos ideológicos. En España esta tendencia fue minoritaria, pero encontramos algunos ejemplos como *Tras el cristal*, de Agustí Villaronga (1989), *Sé quién eres* (2000), o *Chuecatown* (2007). Algunas de las cintas de este tipo que ya hemos estudiado son *Alemania, año cero (Germania anno zero)*, de Roberto Rossellini (1948), que mostraba a una pareja de homosexuales que habían sido afectos al régimen nazi y que aprovechaban la miseria de la posguerra para satisfacer sus impulsos pedófilos, y *La caída de los dioses (La caduta degli dei)*, de 1969, en que Luchino Visconti jugaba a provocar equívocos en torno a ciertas prácticas sexuales consideradas perversas cuando caracterizaba a varios de los Essenbeck. Lo curioso de esta línea narrativa es que instaura un doble dispositivo de problematización de la sexualidad entre hombres. Por un lado, están los relatos en los que el hecho de que los personajes fascistas disfruten de su homosexualidad conscientemente intensifica su vileza, porque se concibe que esas tendencias sexuales van unidas a su monstruosidad ideológica; se les reprocha su racismo y sus rasgos violentos y autoritarios al mismo tiempo que sus preferencias sexuales, sin mencionar que dentro de la ideología fascista existe esa misma fractura aún hoy entre los que aceptan y los que detestan la homosexualidad, tal como ya hemos visto constata el alemán Rosa Von Praunheim en su documental *Männer, Helden, schwule Nazis*, del 2005. Por otra parte, están las películas que buscan el origen de la maldad y la perversidad asesina de determinados personajes el hecho de que haya reprimido sus impulsos homosexuales como resultado de su ideología homófoba. Así, la vileza de estos personajes reside de cualquier forma en su orientación homosexual del deseo, sea ésta consciente o inconsciente, asumida o negada. Además, cabe resaltar que con frecuencia este tipo de relatos emplean también la modalidad antierótica para asociar emociones intensamente negativas a los

momentos de intimidad entre hombres que se llevan a la pantalla. Bajo este esquema tan virulento no cabe ofrecer una visión normalizada, desenfadada, positiva o representada con un agradable erotismo, de la sexualidad entre hombres.

Caso paradigmático del primer grupo de relatos que acabamos de mencionar es *Z*, de Costa Gavras (1969), que recrea una serie de hechos reales que ocurrieron en la Grecia en 1962, año en que fue eliminado por los paramilitares el diputado Grigoris Lambrakis del partido Unión Democrática de la Izquierda. Su asesino aparece caracterizado como un homosexual obsesionado por el sexo que había violado a un niño mientras ejercía como monitor en un campamento de *boy scouts*. Lo significativo es que del resto de los personajes del filme no se menciona nada acerca de sus preferencias sexuales, se sobreentiende que son hetero, pero en el caso del ultraderechista su homosexualidad se magnifica y se asocia a la pedofilia. Más original es la forma que tiene Liliana Cavani de atribuir a los fascistas alemanes unas tendencias homosexuales que aparecen asociadas a la falta de compasión y la vileza en *El portero de noche* (*Il portiere di notte*), de 1973. En un campo de concentración, dentro de uno de los dormitorios, dos soldados alemanes hacen el amor sobre una cama desvencijada a la vista de los internos. La cámara se recrea en el cuerpo musculoso del hombre que está detrás, el cual con movimientos rítmicos penetra al otro, que se masturba con aspecto de estar sintiendo gran placer. La música de ópera que acompaña a estas imágenes es desconcertante: la sordidez del dormitorio y la mirada triste de los presos vestidos con sus pijamas a rallas contrasta vivamente con esa música tan distinguida y con la naturalidad con la que copulan los soldados alemanes. Las reflexiones que esta extraña escena antierótica pueda desencadenar en el espectador son muy diversas (acerca del poder, la libertad, la desigualdad, la sumisión...), e incluso puede interpretarse como un insulto contra los soldados fascistas por ser capaces de encontrar placer practicando el coito anal en presencia de aquellos a los que han arrebatado su libertad y el derecho a vivir.

Quién instigó el asesinato del poeta, dramaturgo y director de cine Pier Paolo Pasolini en 1975 y si hubo motivaciones políticas es un asunto que permanece en el misterio. Tal como explica el documental *Pasolini, un delitto italiano*, de Marco Tullio Giordana (1995), es escritor fue asesinado con brutalidad extrema en un descampado al que había ido en su coche acompañado de un chaperó menor de edad. Aunque todo parecía indicar que debió ser un grupo quien cometió el crimen, el joven fue el único condenado y la investigación se cerró apresuradamente ante la indignación general. Lo cierto es que Pasolini acababa de rodar su controvertida y provocativa *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), estrenada en 1976 e inspirada en la novela del Marqués de Sade. La película cuenta una historia ficticia en la cual cuatro hombres poderosos del régimen nazi, incluido un Monseñor, reúnen en un palacio a un grupo de jóvenes de ambos sexos que han sido escogidos por su belleza y que no tienen la menor posibilidad de salir vivos de allí una vez que hayan sido usados para darles placer. La primera característica de sus captores es la indiferenciación en la orientación de su deseo y de las prácticas que llevan a cabo, ya que disfrutaban tanto desvirgando a un muchacho como a una jovencita y ocasionalmente también siendo penetrados. El filme fue considerado un insulto tanto por los sectores católicos más conservadores como por los fascistas, aunque tal como explicaba en una entrevista el propio Pasolini (Cristobal, 2007, p. 146), su intención era revelar metafóricamente los excesos del poder en general:

En mi película todo este sexo asume un significado particular: es la metáfora de lo que hace el poder con el cuerpo humano, es la mercantilización del cuerpo humano, su cosificación, que es típica del poder, de cualquier poder. Si yo, en lugar de la palabra "Dios", pongo en Sade la palabra "poder", se desprende una extraña ideología, muy actual.

También en los Estados Unidos se han hecho relativamente frecuentes en las últimas décadas las historias en las que la homosexualidad es un rasgo negativo más que caracteriza a los fascistas y neonazis. Como perdedores que fueron de la guerra se han convertido en todo un símbolo de la monstruosidad ideológica a los que se les reprocha especialmente su racismo, su xenofobia y su antijudaísmo. En la figura del odiado



Imagen 240: Los presos observan sin inmutarse a dos soldados alemanes haciendo el amor, en *Portero de noche* (1973)

Fuente: DVD. Madrid: Nacadih Video, 2005

nazi se concentran unas características que aparentemente el pueblo americano debería rechazar de plano, y que sirven para crear la ficción de que los Estados Unidos ha trascendido en su política tales ideales. Sírvanos de botón de muestra *American History X*, de Tony Kaye (1998), que retrata a los neonazis como una pandilla de descerebrados violentos que atacan a los comerciantes extranjeros, violan a las mujeres y son capaces de agredir a los miembros de su propia familia, acentuando sus rasgos negativos a través de la caricaturización. Cuenta la transformación que experimentan dos hermanos neonazis cuando un terrible acontecimiento hace que se cuestionen la ideología fascista y racista que habían asumido como propia: el hermano mayor Derek es violado brutalmente por sus compañeros ideológicos mientras estaba encarcelado por haber asesinado a sangre fría a un negro, y solo la ayuda de otro preso negro le permite sobrevivir y salir en libertad tras haber cumplido su condena.



Imagen 241: Derk atacado por sus compañeros ideológicos en *American History X* (1998)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2011

En el caso de *Verano de corrupción* (*Apt Pupil*) de Bryan Singer (1998), adaptación de la novela homónima de Stephen King, es el hecho de que los protagonistas no sean plenamente conscientes de sus impulsos homosexuales lo que intensifica y en cierta forma justifica su extremada violencia homófoba. Cuenta el cambio psicológico que experimenta un joven llamado Todd cuando entra en contacto con la ideología nazi por medio de Kurt, un inmigrante alemán ya anciano que está siendo buscado como criminal de guerra por el gobierno israelí; en el proceso la corrupción ideológica del chico va de la mano de la corrupción sexual. Los relatos acerca de cómo los alemanes capturaban y gaseaban a sus víctimas excitan la imaginación del muchacho y provocan en él pesadillas y extraños ensueños en los que el terror va asociado con sus inclinaciones homoeróticas inconscientes. Al espectador se le hace evidente la morbosa atracción mutua que sienten Kurt y Todd, pero ellos en vez de amarse se dañan el uno al otro en una relación enfermiza de dominio y sumisión. Se problematiza así el deseo homosexual, depositando en él, en su represión, el origen de la vileza de los protagonistas. En la misma línea va *American Beauty*, de Sam Mendes (1999), que igualmente achaca a su homosexualidad reprimida la vileza del militar fascista que acaba con la vida del simpático héroe hetero.

3.2.5.5.2 - La feminización y la psicopatía.

Ya hemos explicado que caracterizar a un personaje de tal forma que su apariencia o comportamiento se asocie con algún rasgo atribuido a los homosexuales -amaneramiento, forma de vestir o algún acto que nos haga dudar de su sexualidad- suele ser suficiente para marcar su otredad en relación al universo legitimado socialmente, ya que estas características no suelen estar demasiado bien valoradas en nuestro entorno cultural; por eso, feminizar de alguna forma al personaje se ha empleado con frecuencia para negativizarlo en un sentido general, y en el caso de que este sea un villano intensificar su vileza. Esta línea narrativa que asocia la feminización con la psicopatía asesina es, muy frecuente en la tradición anglosajona. Es evidente que esa conexión no existe en el mundo real, es decir, los hombres afeminados, los travestis y los transexuales no son realmente crueles asesinos, ni más violentos, ni intrínsecamente más malvados que el resto de las personas. De hecho, en otras épocas y otras culturas esos seres a medio camino entre el hombre y la mujer fueron considerados de manera mucho más positiva, como portadores de la sabiduría o de la buena suerte. Entonces, ¿por qué ha recurrido nuestro cine con tanta frecuencia a la ambigüedad sexual en un sentido general con objeto de negativizar a los personajes?. La respuesta es que nuestra cultura, en su empeño de intensificar las diferencias entre hombre y mujer, entre lo masculino y lo femenino, ha desautorizado y problematizado todas aquellas manifestaciones de la naturaleza humana que contradicen este dualismo. Un hombre feminizado en cierto modo encarna los valores contrarios a la masculinidad socialmente más valorada según nuestros parámetros culturales. Es fácil por ello hacer odioso a un personaje que comete actos criminales envileciéndolo aún más al atribuirle ciertos rasgos que cuestionan esa división dualista del género. En general los hombres ambiguos, amanerados, los travestidos y más avanzado el siglo XX los transexuales, han aparecido con frecuencia asociados a la criminalidad y la locura, especialmente en las películas de suspense y de terror. En estos casos la orientación sexual no suele hacerse explícita. Puede sugerirse, o simplemente dejarse ese detalle en el aire. Algo frecuente en este tipo de cine es que después de la tensión dramática que se ha producido, el público esté predisposto contra ese personaje y se alegre cuando ha recibido su castigo: la derrota, y con frecuencia la muerte.

En nuestro cine encontramos pocos ejemplos de esta línea narrativa: Paul en *El asesino de muñecas* (1975) y Lola, la transexual bisexual de *Todo sobre mi madre* (1999) serían los exponentes más claros de este tipo de personajes. Pero rastreemos sus orígenes en otras cinematografías.

Un curioso antecedente lo encontramos en una de las pocas incursiones que el Gordo y el Flaco hicieron en el género de terror combinado con la comedia *Noche de duendes*, de James Parrott (1930), rodada originalmente con la banda sonora en español. La pareja pasa la noche en una lúgubre mansión donde hay un ama de llaves que parece un hombre travestido y un criado fantasmal que podría ser su pareja. No pueden dormir porque las puertas chirrían y se oye todo tipo de ruidos extraños. Después de pasar unas horas de terror, el ama de llaves entra en el cuarto con la intención de acuchillar al Gordo, pero el Flaco le da un golpe en el cuello y entre los dos logran reducirla. Ese mismo año Alfred Hitchcock estrenaba durante su etapa inglesa *Asesinato (Murder!)*, de 1930, que ya explicamos constituía uno de los primeros ejemplos del empleo de la disonancia para intensificar la vileza del asesino, recurso que años después emplearía en algunos de sus relatos de intriga más conocidos, como *Psicosis (Psycho)*, de 1960, y *Frenesí (Frenzy)*, de 1972. Otro de los clásicos es el policíaco *El asesino vive en el 21 (L'Assassin habite...au 21)*, del francés Henri-Georges Clouzot (1942). En París se están produciendo una serie de muertes y como la policía sospecha que el asesino vive en una pensión familiar concreta, uno de los detectives se aloja allí para investigar discretamente cuál de los huéspedes puede ser el criminal. Entre otros individuos, a cual más sospechoso, está Triquet, al que todos llaman *professeur Lalah-Poor*. Es de profesión mago, muy amable y un tanto afectado en sus gestos, siempre vestido con batas floreadas algo llamativas, con turbantes en la cabeza y bisutería oriental que lo feminiza vagamente. No obstante, en relación a sus preferencias sexuales todo queda en la ambigüedad. Según los rumores hace tiempo que no trabaja, no se sabe de qué vive, y se dice que tal vez la casera le deja alojarse allí a cambio de ciertas atenciones. En una ocasión, vestido al estilo oriental y con unos grandes pendientes como parte de su atuendo artístico de mago, mantiene una conversación con un policía que le interroga. Se le retrata como un individuo peligroso y cuyas intenciones sexuales no quedan claras: por una parte parece estar coqueteando con el policía, pero al mismo tiempo le amenaza en broma con lanzarle un cuchillo de los que usa en sus espectáculos, y en cierto momento llega a asustarle cuando se acerca con el cuchillo en la mano y le intimida diciéndole que "no debería sospechar de todo el mundo". En ese momento la cámara se aproxima a la cara de este extraño personaje hasta un primerísimo plano que produce pavor, lo cual obviamente sugiere a los espectadores que él puede ser el asesino.



Imagen 242: El ambiguo Triquet coquetea amenazante con un policía en *L'Assassin habite...au 21* (1942)

Fuente: DVD. Madrid: Sherlockfilms, 2008

Esta línea narrativa tan prolífica ha llevado a las pantallas a lo largo de décadas toda una colección de seres espantosos: el malvado Warren de *Homicidio (Homicidal)* de William Castle (1961), el travesti traficante de drogas de *Capricho (Caprice)*, de Frank Tashlin (1967), la sanguinaria Z-Man de *Beyond the Valley of the Dolls*, de Russ Meyer (1970), el andrógino monstruoso de *El Dr. Jekyll y su hermana Hyde (Dr. Jekyll And Sister Hyde)*, de Roy Ward Bakerde (1971), la inhumana travesti que se mueve como si fuera un aparato mecánico en *Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean)*, de Richard Rush (1974) el espantoso sacerdote de *La casa dalle finestre che ridono*, del italiano Pupi Avati (1976), el psiquiatra transexual y con doble personalidad de *Vestida para matar (Dressed To Kill)*, de Brian De Palma (1980), el adolescente transexual y asesino de *Campamento sangriento (Sleepaway Camp)* de Robert Hiltzik (1983).

Para cerrar esta galería tan inquietante vale la pena que nos detengamos en un filme más reciente que obtuvo gran éxito en su momento. La heroína de *El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs)* de Jonathan Demme (1991) es Clarice, una estudiante del FBI a quien encargan se entreviste con un terrible psicópata antropófago, el Doctor Lester, que lleva ya ocho años en la cárcel. La finalidad es obtener cierta información de él, ya que tal vez sea el único que conozca la identidad de un asesino múltiple de mujeres, al que llaman Buffalo Bill porque le arranca la piel a sus víctimas. Cuando la cámara nos presenta a Buffalo Bill su retrato juega con algunos elementos del estereotipo que se atribuye a los homosexuales: es algo amanerado y tiene un perrito de lanas al que adora. Además, el hecho de que esté confeccionando un traje con la piel de sus distintas víctimas femeninas, relaciona a este personaje con unas profesiones como la de modisto o diseñador de ropa, atribuidas en el imaginario social a los hombres homosexuales. Con estos datos al espectador ya se hace una idea de su orientación sexual. Después de algunos esfuerzos, la protagonista logra obtener alguna información del Doctor Lester, básicamente que el asesino es un hombre que cree ser transexual y que por eso seguramente habrá pedido la operación de cambio de sexo en algunas de las



Imagen 243: Buffalo Bill en *El silencio de los corderos* (1991)

Fuente: DVD. Madrid: MGH, 2008

instituciones que la realizan, pero que probablemente se lo hayan denegado porque en realidad no lo es. Según Lester odia su propia identidad porque fue sometido a abusos sistemáticamente y su patología es terrorífica. Más tarde se nos ofrece la imagen de Buffalo Bill maquillándose los ojos y los labios ante el espejo mientras escucha música moderna, jugando con el aro que tiene en la tetilla izquierda, poniéndose unos collares... En cierto momento habla insanamente consigo mismo y la cámara nos muestra en primerísimo plano los labios del protagonista mientras se los pinta de rojo y dice "¿Quieres follarme? (...). Me follaría, me follaría hasta el fondo". Luego se graba con una cámara de vídeo, y vemos el aspecto andrógino que ha adoptado, cómo baila, y cómo esconde

su pene tras los muslos para que su pubis parezca el de una mujer. Su aspecto recuerda a la estética e indumentaria que adoptan los jóvenes de ciertos movimientos juveniles queer y modernos, que tratan de mostrar una imagen sexual ambigua con objeto de transgredir las normas del género en relación a la indumentaria; en este sentido el relato se posiciona ideológicamente en contra de este tipo de prácticas transgresoras, ya que las asocia con la enfermedad mental y la psicopatía. Cuando la heroína abate a tiros a ese malévolo ser ambiguo y homosexual, el público de la sala cinematográfica está más que predispuesto a regocijarse con la muerte del perverso personaje. Es además necesario resaltar que por el contrario, el igualmente psicópata y asesino Doctor Lester, que suponemos heterosexual, ha sido retratado de modo que inspira cierta simpatía, de forma que ese mismo público probablemente se alegra cuando empleando su inteligencia logra escapar de su encierro.

3.2.5.5.3 - Los perversos bisexuales

Al igual que quienes transgreden el ideal de masculinidad por su apariencia física afeminada, su travestismo o su dualidad interior, los hombres capaces de mantener a lo largo de su biografía actividad sexual con personas de ambos sexos han ido asociados frecuentemente en nuestro imaginario cinematográfico con la maldad y la vileza. Aquí incluimos dentro de la categoría de "bisexual" cualquier personaje que se ubique en la parte intermedia de la escala Kinsey (puntuaciones 2, 3 y 4), y que por lo tanto a lo largo de su vida haya mantenido relaciones con otros hombres o sentido fuertes impulsos homosexuales de forma más que ocasional. Sin entrar en matices relativos a si hay o no amor en sus relaciones homosexuales, si todo es una máscara para preservar la imagen social y otras consideraciones, lo que nos interesa verificar aquí es con qué asombrosa frecuencia aparece asociada en occidente esta faceta de la masculinidad con la perversidad asesina. Aparte de los casos que vamos a recordar a continuación en los que el bisexual se retrata de forma envilecida, los apartados dedicados a las modalidades marginalizadora, moralizante y fatalista están llenos de bisexuales cuya conducta es considerada un peligro para la sociedad y para la familia reproductiva.

Aunque en el cine de entreguerras y en el que abordó de forma velada el tema durante la época de la censura ya se vislumbran algunas de las líneas narrativas que vamos a tratar aquí, se trata de un fenómeno relativamente reciente. Comenzamos considerando el tratamiento que ha dado el cine a los bisexuales de las culturas antiguas, que no tiene manifestaciones significativas en nuestra cinematografía. Atendemos luego al hombre que se considera a si mismo heterosexual cuya negación de sus impulsos homosexuales le arrastra a la locura asesina; en nuestro cine tenemos por ejemplo al Bocas de *Parranda* (1977), a Carlos y Roberto en *Historias del Kronen* (1995), al cruel Andreu de *El mar* (2000), al inspector de policía Jaime Abad en *X (equis)* (2002), al director de teatro Alberto en *Valentín* (2003), al padre secularizado Manolo en *La mala educación* (2004). Seguimos con otras figuras típicas en las que se la bisexualidad se asocia con la vileza asesina. En primer lugar los reclusos sádicos y violadores de sexualidad indiferenciada, típicos de los dramas carcelarios como *Perros callejeros II* (1979), *Navajeros* (1980), *El pico 2* (1984). Luego los jóvenes adonis arribistas como Jaime, el asesino del protagonista de *Él y él* (1980) o el ladino Jaime en *El juego de los mensajes invisibles* y otros criminales bisexuales como Santos de *Poppers* (1984), al sanguinario Jimmy en *Las edades de Lulú* (1990), el prepotente Xuxo en *Susanna* (1996), el retorcido Nicolás de *La compasión del diablo* (2002) o el engañoso Sebas de *Agallas* (2009).

Cuando el cine ha tratado la sexualidad entre hombres en la historia, normalmente la ha contemplado con los anteojos monosexistas del presente. Lo más habitual en los filmes que abordan el asunto de la bisexualidad entre los griegos y romanos es que nos presenten esa característica de la masculinidad despojada

de la virtud y valor social que tuvieron en su momento. En nuestro contexto, marcado por la tradición judeocristiana, al hombre de las culturas clásicas se le retrata habitualmente como un ser depravado, y su bisexualidad se considera una prueba más de su perversidad, una característica que está llamada a desaparecer por el empuje de la moralidad cristiana. Es el caso de *Espartaco* (*Spartacus*), de Stanley Kubrick (1960), una impresionante superproducción histórica cuya acción se desarrolla en el último siglo del Imperio Romano antes de la era cristiana. El héroe, Espartaco, el libertador de los esclavos, es manifiestamente hetero en la orientación de su deseo, en tanto su antagonista Craso es un despiadado patricio romano. Con objeto de aumentar el envilecimiento de Craso, Kubrick lo retrata como un hombre que disfruta sexualmente con ambos sexos, una ambivalencia sexual propia de las culturas clásicas. Para transmitir esa idea intentó incluir una conocida escena que fue censurada y no pudo verse en las pantallas hasta 1991. En ella Craso se bañaba y su esclavo Antonino, su “servidor corporal” le ayudaba a lavarse y le frotaba la espalda. En un bello entorno y con un fondo musical suave que propicia el erotismo, Craso le insinúa a su esclavo que a él le gustan tanto “las ostras como los caracoles” -metafóricamente tanto las mujeres como los hombres-, y que eso no es algo inmoral, sino una cuestión de gustos. Los avances sexuales de Craso pronto se ven interrumpidos, ya que Antoninus escapa para unirse al ejército de esclavos. Sin embargo, la sugerencia de una posibilidad de encuentro sexual es evidente y no está teñida de sentimientos negativos, es decir, no cae en el antierotismo; posiblemente por eso la escena fue considerada en su momento peligrosa desde el punto de vista moral. Un ejemplo en el que la problematización es mucho mayor es la polémica *Calígula* (*Caligola*), de Tinto Brass (1977), en la que tanto Tiberio como Calígula desarrollan su polivalencia sexual en un contexto de intrigas políticas y falta de moral. Es patética la imagen del malhumorado Tiberio, con setenta años, rodeado de jóvenes desnudos de ambos sexos a los que llama “mis pececillos” cuando nadan junto a él. De Calígula, al que le gustan tanto las Ninfas como los Sátiros, se enfatiza su locura megalómana y su crueldad.



Imagen 244: Tiberio rodeado de jóvenes desnudos de ambos sexos en *Calígula* (1977)

Fuente: DVD. Barcelona: Llamentol, 2008

En la negación que ha de realizar el hombre correctamente socializado de sus deseos homosexuales se ha querido hallar el origen de violencia homófoba que se desata en algunos individuos. Esto sería una consecuencia de la homofobia internalizada. Dado que el afecto sexual y los sentimientos -que originalmente serían de amor, aprecio o ternura- no encuentran vía libre para su expresión, pueden llegar a transformarse en odio, ira desprecio o distancia emocional. Y esta represión del impulso originario puede llegar al crimen, ya que asesinar al objeto de deseo sería una forma de matar simbólicamente el deseo negado mismo. Ese es el asunto que recreaban *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections In a Golden Eye*) de John Huston (1967), en que el comandante Penderton acaba con el objeto de su deseo, su subordinado el soldado Williams, y el *El detective* (*The Detective*), de 1968, en que el mentalmente perturbado Colin MacIver asesina salvajemente al hombre con el que acababa de ligar en un bar. Otro clásico es la producción mexicana *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein (1978), que nos ubica en un lugar infernal donde las pasiones alcanzan un algo grado de intensidad y el amor se confunde con el odio. Pancho, un hombre casado, bebedor y pendenciero, anda enamorado en secreto de una travesti llamada la Manuela, pero dado que ese es un sentimiento que no se puede permitir acaba matándola a puñetazos. Salvando las distancias, algo parecido le ocurre al policía Mike en *Distrito 34: corrupción total* (*Q & A*), de Sidney Lumet (1990). Tras su fachada prepotente, machista, homófoba y racista, Mike oculta unos impulsos sexuales que solo exterioriza puntualmente y de forma violenta; le excitan los travestis y desearía penetrarlos, pero en vez de eso lo que hace es estrangularlos. Mike, en quien su homosexualidad reprimida va ligada a su vileza asesina, muere también al final de esta historia que asocia simbólicamente la homosexualidad con la corrupción del tejido social y con la muerte.



Imagen 245: La Manuela seduce a Pancho en *El lugar sin límites* (1978)

Fuente: DVD. México, D.F.: Conaculta, 2006

Un ámbito en el que se suele incluir a personajes viles y al mismo tiempo dudosos es cuando a su

orientación sexual es el de las prisiones y centros de internamiento. No es raro que en este contexto los presos cuya preferencia sexual son las mujeres ante la ausencia de estas recurran a la homosexualidad circunstancial para obtener momentos de placer y de comunicación. Lo que suele ocurrir en los relatos cuya intención es problematizar la sexualidad entre hombres es que en vez de presentar este tipo de relaciones como



Imagen 246: En *La casa de cristal* (1972) el héroe hetero tiene que enfrentarse con el villano bisexual
Fuente: DVD. Tulsa, OK: Vci Video, 2000

consensuadas y enriquecedoras, lo que hacer es transmitir la idea de que son intrínsecamente violentas. Por lo demás, en este tipo de dramas carcelarios es frecuente que se presente como héroe a un hetero exento de toda inclinación sexual no ortodoxa, en tanto el villano es el que busca la obtención de placer de forma desordenada, normalmente violando y humillando a otros hombres, aun cuando no sea exclusivamente homosexual. Cuando consideremos la modalidad antierótica nos detendremos en algunas películas más de este tipo. Por ahora podemos recordar por ejemplo *La casa de cristal* (*The Glass House*), de Tom Gries (1972). Tiene como protagonista a Jonathan Paige, un profesor universitario casado que ha sido condenado por homicidio involuntario. Poco después de entrar en prisión se le acerca uno de los reclusos, Hugo Slocum, un matón con poder e influencias, que le ofrece protección a cambio de ponerse a

su servicio; la negativa de Jonathan lo convierte inmediatamente en su enemigo. A partir de ahí Jonathan, el hetero que encarna la justicia y la bondad, deberá enfrentarse a La atracción que siente Hugo hacia los hombres se sugiere al principio de la película, cuando le vemos observando con detenimiento a los nuevos reclusos mientras se duchan, como si estuviera eligiendo cual será su próximo objeto de deseo; no obstante se da a entender que si Hugo practica la homosexualidad es debido a la imposibilidad de tener a su lado a una mujer. Hugo intenta seducir a un jovencito llamado Allan regalándole una guitarra y haciéndole todo tipo de promesas; le expresa su deseo con claridad y sin violencia, explicándole que si no es con él será con cualquier otro, y que a su lado estará protegido. Ante la negativa del chico Hugo siente despecho por saberse despreciado, pero no se venga directamente, sino que da la orden para que otros se encarguen de ello: en breve cinco hombres fuertes y musculosos violarán salvajemente a Allan en el gimnasio y el joven quedará tan trastornado emocionalmente que se suicidará tirándose desde el último piso de la galería, mientras Hugo lo observa impasible.

Hugo, el malvado cabecilla bisexual de un grupo de presos corruptos y dudosos en cuanto a su sexualidad quien a falta de mujeres busca satisfacción con los otros presos y a quién el héroe hetero tendrá que enfrentarse en *La casa de cristal* (*The Glass House*), de Tom Gries (1972).

Con frecuencia la indefinición en su deseo, la posibilidad de mantener relaciones con uno u otro sexo es un aspecto que intensifica la vileza de los delincuentes y asesinos, un rasgo más que revela su carácter antisocial. Algunos de estos personajes espeluznantes que han desfilado por las pantallas tenemos: los adonis bellos e inteligentes que aprovechan en su propio beneficio la capacidad que tienen para complacer a personas de ambos sexos, y que de ser necesario asesinan a sus rivales sin el menor escrúpulo, como ocurre en *Entertaining Mr. Sloane*, de Douglas Hickox (1970) y en *Corrupción de una familia* (*Something for Everyone*), de Harold Prince (1970); el matón a sueldo inglés a quien la Legión Extranjera francesa había encargado asesinar al presidente De Gaulle a finales de los años sesenta, cuyas peripecias se narran en *Chacal* (*The Day of the Jackal*) de Fred Zinnemann (1973); Erich von Lhomond, el oficial prusiano implacable y cruel, que mantiene relaciones poco apasionadas con la protagonista Sophie de Reval a la que ejecuta friamente, cuando hacia quien se siente realmente atraído es hacia el hermano de ella, en la adaptación de la novela de Marguerite Yourcenar *Tiro de gracia* (*Der Fangschuß*) de Volker Schlöndorff (1976); los hombres casados que eliminan a sus esposas con objeto de apropiarse de los bienes comunes y tener vía libre para sus aventuras homosexuales como ocurre en *La trampa de la muerte* (*Deathtrap*), de Sidney Lumet (1982) o en *Pollo al vinagre* (*Poulet au vinaigre*) de Claude Chabrol (1985); el refinado Jim Williams, anticuario y tratante de arte de personalidad fascinante, públicamente heterosexual pero que mantenía una discreta



Imagen 247: La bisexualidad es uno más de los rasgos que caracterizan al detestable Raúl en *Vil romance* (2008)

Fuente: DVD. Buenos Aires, VideoFlims 2011

relación con un toxicómano extremadamente violento al que acaba asesinando, tal como se cuenta en la adaptación de la novela de John Berendt *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*), dirigida por Clint Eastwood (1997); el supuesto asesino del actor Robert Crane, su amigo probablemente bisexual John Parker, quien según la interpretación que ofrece la película biográfica *Desenfocado* (*Autofocus*), de Paul Schrader (2002) habría asesinado al que fuera durante años su compañero de juergas y orgías porque nunca había accedido a sus pretensiones sexuales y porque éste le había indicado que quería dejar de verle para cambiar su estilo de vida; la enfermiza pareja de bisexuales formada por el estudiante Tim y el paleontólogo Dr. Ivo, torturados por la pasión que los consume y en permanente peligro de matarse el uno al otro en *No Night Is Too Long*, de Tom Shankland (2002); el indeseable y casi mítico Raúl, que aparece en la película argentina *Vil romance*, de José Campusano (2008), un separado con una niña a la que no atiende, de unos cincuenta años, que luce una larga cabellera rubia entrecana y viste con aspecto de macarra, extremadamente celoso y capaz de matar con total frialdad, que acaba siendo eliminado a su vez.

Para terminar este apartado podemos considerar una adaptación reciente de la novela que Oscar Wilde dedicara al anhelo que siente el hombre de mantenerse eternamente joven: la producción británica *El retrato de Dorian Gray* (*Dorian Gray*), de Oliver Parker (2009). Aunque en el escrito de Wilde podría encontrarse algún trasfondo con connotaciones homosexuales, eso es algo que queda en segundo plano. Los asuntos relevantes de la historia original son el paso del tiempo, la caducidad de la vida, la pérdida de la inocencia y de la juventud. En la novela los gustos sexuales del protagonista no son una manifestación de su lepra moral, sino que las traiciones y los asesinatos que comete así como la mala influencia que ejerce en todo el que se acerca a él lo es lo que hace de él un individuo monstruoso. Todo ello es algo que supo reflejar muy bien Albert Lewin en su filme de 1945, en el que Dorian Gray es explícitamente heterosexual y solo de forma implícita podría hacerse una lectura homosexual a partir de algunas alusiones metafóricas (Benshoff 1997, 112). La adaptación más moderna de Oliver Parker, sin embargo, transforma a Gray en un perverso bisexual polimorfo que se entrega a todo tipo de placeres con personas de ambos sexos y siente cierta delectación por el dolor y la sangre. La escena en la cual Dorian le muestra al pintor Basil el aspecto que está adquiriendo el retrato que en su momento hiciera de él para luego asesinarle a cuchilladas, se tiñe aquí de un homoerotismo explícito. Dorian celebra una gran fiesta en su casa. Basil le ruega que le preste el retrato para una exposición; Dorian se niega, pero acaricia al pintor, le dice que no ha sabido agradecerse lo suficiente y le besa en la boca. El otro inicialmente parece un tanto sorprendido, pero responde a sus besos. Tiene lugar entonces un encuentro sexual entre ellos que se omite totalmente, ya que se interrumpe en el momento en que Dorian comienza a bajarse la bragueta. La fiesta sigue, pero esa noche Basil vuelve a la casa de Dorian para rogarle de nuevo que le preste el cuadro. Es entonces cuando Dorian lleva a Basil al desván, le muestra la pintura y acto seguido le clava unas tijeras en el cuello para luego seguir apuñalándole con ensañamiento y sádico morbo. Significativamente, en tanto que el relato omite el placentero encuentro sexual que habían mantenido los dos hombres poco antes, se recrea un buen rato en la sangrienta escena del asesinato, que es plenamente antierótica: en los últimos estertores de Basil, en la sangre que salpica la cara del enloquecido protagonista y más tarde en el cuerpo descuartizado del pintor cuando se deshace de los pedazos tirándolos al mar.

3.2.5.5.4 - Héroes malvados

También es frecuente la aparición como protagonista de un héroe envilecido, o más bien un antihéroe, de orientación homo o bisexual. Esta línea narrativa la encontramos desde los inicios del cine; ya conocemos por ejemplo a Rico, el implacable asesino, aunque vulnerable en cuanto a sus afectos, de *El hampa dorada* (*Little Caesar*), dirigida por Mervyn LeRoy (1931). Aquí nos detenemos en algunos ejemplos más recientes inspirados tanto en personajes literarios como en casos reales. Su maldad se nos muestra sin los ropajes literarios que emplean los relatos de terror que hemos visto anteriormente, en los que esos seres malignos y peligrosos para la sociedad aparecen caracterizados como fenómenos sobrenaturales o muertos vivientes. Este tipo de filmes tienen como protagonistas a sanguinarios asesinos con rasgos psicopáticos cuya monstruosidad es totalmente real y verosímil; sus actitudes frías y sus actos crueles producen escalofríos y despiertan la repulsa moral, pero dado que el relato nos hace ver la realidad a través de sus ojos, y nos acerca a su psicología para darnos a conocer también sus debilidades y sus rasgos positivos, el sabor de boca que nos queda es agri dulce y los sentimientos que nos despierta paradójicos: por una parte sentimos un miedo y rechazo viscerales, pero al mismo tiempo cierta extraña atracción. Esa fascinación que puede sentir el espectador tienen su origen en el hecho de que ante él se presenta a unos personajes que se atreven a ignorar todas esas normas morales, incluidas las sexuales, que él no se atrevería a transgredir.

Uno de los carteles anunciadores de la cinta británica *El gángster* (*Villain*), de Michael Tuchner (1971)

promete al espectador potencial la espeluznante experiencia de enfrentarse cara a cara con un villano que



Imagen 248: Tom y Dickie en *El talento de Mr. Ripley* (1999)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2000

cuando haya decidido ya matarle lo hará casi como un acto de misericordia. Este personaje despiadado es Vic Dakin, a quien vemos tratar con cierta ternura a su anciana madre, pero con un cruel ensañamiento a sus enemigos y a su joven amante bisexual Wolfe. Otra creación destacable que va en esta línea es *El talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*), de Anthony Minghella (1999), adaptación de la novela homónima de Patricia Highsmith. Ripley es un joven guapo, simpático, avisado y muy engañoso, ya que sus mayores habilidades son imitar voces y falsificar la escritura. La versión francesa de 1960, *A pleno sol* (*Plein soleil*), rodada por René Clément, había omitido toda alusión a la homosexualidad, asunto que sí estaba presente en el libro (Highsmith 2000). En esta más moderna Ripley aparenta ser heterosexual e incluso tiene una novia a la que vemos muy fugazmente, pero ya

avanzada la historia se nos hace saber cuál es su preferencia. La problematización del relato se intensifica por el hecho de que además de descubrir que ese chico de rostro angelical es en realidad un asesino homosexual frío y calculador, las dos situaciones en las que se evoca un encuentro sexual con otros personajes masculinos se representan empleando la modalidad antierótica y acaban en sendos asesinatos.

Las películas inspiradas en crímenes reales han dado lugar a multitud de crónicas sensacionalistas tanto en la prensa escrita como en la audiovisual; suelen ser rentables, ya que en torno a ellos suele haberse producido un revuelo mediático. Cuando dio publicidad a *La soga* (*Rope*) de 1948, Alfred Hitchcock supo aprovechar muy bien el morbo que había despertado al caso de Leopold y Loeb, dos asesinos que se hicieron populares en los años veinte en los Estados Unidos por haber asesinado al hijo de un millonario con el único objeto de transgredir las normas y sentir el placer de matar. Ambos eran unos estudiantes con una inteligencia sobresaliente, influidos por la filosofía de Nietzsche y su concepto de superhombre. Por un informe psiquiátrico que salió durante el juicio se rumoreaba que los dos amigos cometían "actos perversos" entre ellos (Fass 1993, 924). En realidad el argumento de *La soga* se inspira muy lejanamente en los sucesos reales. Quien vea el filme sin contar con conocimientos extradiegéticos previos que le pongan sobre aviso, no llegará a relacionar a los dos protagonistas, David y Brandon, con Leopold y Loeb. Además nada o casi nada del relato fílmico da a entender que sean realmente homo o bisexuales, aunque al parecer Hitchcock eligió deliberadamente a dos actores gays para que interpretaran a los protagonistas, ya que deseaba añadir un toque de morbo y perversión a la historia (Mira 2008, 283). Lo que ocurrió en realidad es que cuando se estrenó la película el público estaba al tanto de que trataba de la historia de Leopold y Loeb por lo cual ya iban predispuestos a presenciar un filme sobre dos asesinos homosexuales. Igual ocurrió con *Impulso criminal* (*Compulsion*), de Richard Fleischer (1959) que también recreaba, aunque ateniéndose más a los hechos: el cruel asesinato que cometieron Leopold y Loeb, cómo fueron descubiertos porque uno de ellos perdió sus gafas en el lugar del crimen, así como el posterior juicio en que fueron condenados a cadena perpetua. No se transmite sin embargo ningún tipo de información acerca de las preferencias sexuales de los protagonistas. Un abordaje más reciente de este mismo asunto como el que hizo Tom Kalin en *Compulsión* (*Swoon*), de 1992, ya nos los presenta explícitamente como amantes. En este caso la historia no se limita a hacer explícita la orientación sexual de los protagonistas, sino que se esfuerza por intensificar su perversidad cuando les vemos, por ejemplo, dándose besos en la boca mientras entierran fríamente los restos del niño asesinado; su homosexualidad es uno más entre los rasgos antisociales que perfilan su personalidad.

Recordar a vuela pluma otros criminales explícitamente homoeróticos cuya historia se han llevado a las pantallas. Acerca del alemán Fritz Haarman, también conocido como el carnicero de Hanover, que fue ejecutado en 1925 por haber asesinado y descuartizado a veintisiete muchachos para aprovechar su carne y luego deshacerse de los restos tirándolos al canal, hay principalmente dos cintas que vale la pena recordar: *La ternura de los lobos* (*Die Zärtlichkeit der Wölfe*), de Ulli Lommel (1973) incluye también varias escenas



Imagen 249: Los perversos Leopold y Loeb en *Impulso criminal* (1959)

Fuente: DVD. Barcelona: Sogemedia, 2007

de violencia explícita, como cuando después de besar en la boca a un jovencito lo estrangula, le corta la yugular de un mordisco y se recrea besando su cuerpo ensangrentado; *Der Totmacher*, de Romuald Karmakar (1995), adopta un tono más psicológico, ya que esta basado en las entrevistas que mantuvo Haarmann con un psiquiatra poco después de ser detenido, mientras un escribano tomaba notas. El caso de Jeffrey Dahmer, el carnicero de Milwaukee, un joven gay que mató a 17 chicos de distintas razas, fue recreado por David Jacobson en *Dahmer* (2002). La película no busca el origen de su psicopatía en alguna experiencia traumática de la infancia ni se recrea en detalles impresionantes provenientes de los informes policiales como hicieron los medios escritos (Llamas 2001, 196 y ss.); más bien intenta fundamentar su fuerza narrativa en el retrato psicológico de este singular personaje, tan amable y correcto que era capaz de ganarse la confianza de cualquiera para luego, una vez que había drogado a sus víctimas y reducido sus cuerpos a muñecos inanimados, dar rienda suelta a sus instintos más primitivos. Solo entonces parecía Jeffrey ser capaz de soportar la cercanía física y expresar su ternura; acto seguido se veía invadido por un impulso sexual necrófilo y descuartizaba los cuerpos para poder poseerlos totalmente. Otros criminales homosexuales cuya historia fue considerada lo suficientemente morbosa para ser llevada a las pantallas fueron Alex y Eric, los dos estudiantes que entraron armados hasta los dientes en el Instituto de enseñanza secundaria de Columbine y comenzaron a disparar indiscriminadamente en la biblioteca, los pasillos y la cafetería del centro, antes de suicidarse, tal como se cuenta en *Elephant*, de Gus Van Sant (2003), así como Andrew Phillip Cunanan, el asesino múltiple gay que se hizo célebre en los Estados Unidos por matar a tiros y sin motivo aparente al diseñador de modas frente a su lujosa mansión de Miami Beach para más tarde suicidarse, suceso que se recoge en *Fashion Victim*, de Ben Waller (2008).



Imagen 250: Fritz Haarman se recrea con el cadáver de uno de sus jóvenes amantes en *La ternura de los lobos* (1973)

Fuente: DVD. London: Starz/Anchor Bay, 1999

3.2.5.6 - Fatalista. Obituario

En el resto del estudio hemos tenido ocasión de comprobar la inusitada frecuencia con la que nuestro imaginario cinematográfico ha considerado que la desaparición física es el destino inevitable para muchos de sus personajes homo o bisexuales. Un espectador que no estuviera condicionado por nuestros parámetros culturales se sorprendería al contemplar en las pantallas tanta tristeza, tanta violencia, tantas actitudes autodestructivas, suicidios y asesinatos; esos son los mensajes que el cine de occidente ha transmitido predominantemente y de modo insistente acerca de los hombres que aman a otros hombres, y sigue haciéndolo a pesar de que en las últimas décadas también haya surgido tendencias narrativas que contemplen esa faceta de la sexualidad masculina de forma más desenfadada. Lo que busca todo este corpus tan amplio de relatos fatalistas es principalmente convencer al varón occidental de que decantarse hacia la homo o bisexualidad no es una opción deseable, y no solo porque quienes practican la sexualidad con personas de su mismo sexo merezcan la muerte, sino porque son portadores de la muerte en sí mismos. Tal como apunta Llamas (1998, p. 144), la muerte del homosexual

está caracterizada de modo que cumple una función simbólica poderosamente determinada. "El homosexual" que se suicida pone de relieve, por contraposición, la vida que sí debe considerarse como merecedora de ser vivida. "El homosexual" asesinado define la instancia que sobrevive, que vence; la instancia más fuerte. (...). "El homosexual" que enferma y muere enseña cómo se debe morir, con resignación, con dignidad, sin protestar; agradecido, incluso, por la atención médica que se le presta.

Es importante darse cuenta de que la moralina que contienen este tipo de relatos problematizadores no va dirigida exclusivamente a los hombres homosexuales, sino a los varones en su conjunto. Siguiendo las reflexiones que el autor de esta tesis hizo en su momento (Arroyo, 2011, pp. 60 y ss), todo esto es bastante intrigante y podríamos preguntarnos si es realmente necesario intervenir de forma tan encarnizada en la sexualidad del varón. Las prácticas sexuales no procreativas han abundado siempre entre los mamíferos y en todas las culturas humanas desde la prehistoria, y aquí estamos. La diversidad sexual nunca ha sido un impedimento para la pervivencia de la especie humana. Nuestra sexualidad es tan exuberante que además de asegurar la reproducción, nos proporciona múltiples oportunidades, en las distintas etapas de nuestra vida, para obtener placer con nuestros congéneres. Digamos que en un mundo más sensato, por poner unos pocos

ejemplos, Sebastian en *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*), de 1959 podía haber disfrutado de sus aventuras sexuales vacacionales tranquilamente sin que nadie lo devorara, el jovencito Plato de *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*), de 1959, no hubiera sentido la necesidad de autoinmolarse, Brig hubiera hablado honestamente con su esposa acerca de su pasado en vez de degollarse como ocurre en *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*) de 1962, y a Georges y Alex les hubieran dejado vivir en paz sus amores adolescentes en *Las amistades particulares* (*Les amitiés particulières*) de 1964. Es cierto que se podría alegar que el cine está lleno de muertes en general: venganzas, balaceras, duelos, muertes pasionales, asesinatos políticos, guerras y un sin fin de situaciones más tienen como resultado el fallecimiento de personajes supuestamente heterosexuales. Pero lo relevante es que nunca su muerte se produce por el hecho de que su orientación sexual sea hétero, sino por otro motivo cualquiera. Ni una sola cinta de la filmografía que conozco nos muestra el caso de un hombre que se haya suicidado por la angustia que le produce su preferencia por personas de distinto sexo, que haya sido asesinado por el simple hecho de ser considerado hétero o cuya muerte repentina abra espacio para que una pareja de personas del mismo sexo, feliz y con futuro, consolide su relación.

Aquí, desarrollando la idea esbozada irónicamente por Vitto Russo al incluir una necrología al final de su *Celluloid Closet* (Russo 1987, pp. 347- 349), vamos a hacer una recopilación de todos esos cadáveres que han ido regando nuestro celuloide a lo largo de las décadas y que ya hemos recordado en otras partes del estudio; añadimos además muchos otros relatos que han asignado este destino fatal a sus personajes independientemente de su intención. El orden de presentación de los difuntos es cronológico con una breve nota explicando cuál fue el motivo de su fallecimiento; en negrita destacamos las películas españolas incluidas en la muestra. Si echamos un vistazo a este obituario comprobamos que de forma mayoritaria los homo y bisexuales son asesinados por causa de su disidencia sexual, se suicidan o se autodestruyen; las muertes por causas naturales y por accidentes son bastante más escasas, y aún así están ahí para marcar el desenlace trágico que necesariamente el destino marca para el disidente sexual. Por lo demás, la expansión de la pandemia del sida desde principio de los años ochenta provocó que la enfermedad acaparara en gran medida la atención de muchos de los filmes; a partir de 1985 abundan también los que fallecen afectados por el virus del sida y que ocasionalmente se practican la muerte asistida o eutanasia. El desasosiego y tristeza que puede invadir a quien lea esta agobiante retahíla se puede asemejar bastante a lo que puede sentir cualquier hombre que en su búsqueda de respuestas acerca de su propia masculinidad, se haya visto expuesto a este tipo de discursos problematizadores repetidos en la televisión y el cine de forma tan insistente.

3.2.5.6.1 - Fueron asesinados

- 1922 † El vampiro bisexual, clavándole una estaca en el corazón. *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), de F.W. Murnau
- 1931 † El monstruo fue perseguido por la multitud y murió entre las llamas. *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*), de James Whale
- 1931 † Tom y Matt acabaron con la vida de Puty Nose, malhechor y presunto corruptor de menores. El enemigo público (*The Public Enemy*), de William A. Wellman
- 1931 † El sanguinario Rico, que se había entrometido en la pareja normativa, fue acribillado a tiros por la policía. *El hampa dorada* (*Little Caesar*), de Mervyn LeRoy
- 1932 † El perverso conde ruso, víctima de su propio juego, fue eliminado por el héroe hetero. *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*) de Ernest B. Schoedsack & Irving Pichel.
- 1941 † El capitán Santiago Balcázar, de ambiguas inclinaciones sentimentales, muerto como un héroe en la guerra de Marruecos. *¡Harka!*, de Carlos Arévalo
- 1944 † Waldo Lydecker, escritor refinado y sexualmente dudoso, fue abatido a tiros por la policía. *Laura* de Otto Preminger
- 1947 † Un homosexual fue asesinado en su casa por un soldado homófobo y antisemita. *Encrucijada de odios* (*Crossfire*) de Edward Dmytryk
- 1955 † Carlos Martín, heroico agente de policía tiroteado por una banda de delincuentes. *Los agentes del quinto grupo*, de Ricardo Gascón



Imagen 251: Sebastian es devorado en *De repente, el último verano* (1959)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2011

- 1955 † Mingo lloraba ante el cadáver de su amigo Fante, que había sido abatido a tiros. *Agente especial (The Big Combo)*, de Joseph Lewis
- 1955 † Plato, el jovencito enamorado del héroe, se autoinmoló ante la policía. *Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)*, de Nicholas Ray
- 1959 † Cuando Sebastian viajó en busca de placeres sexuales, una turba de muchachos morenos y harapientos lo devoraron a la entrada de un templo en ruinas. *De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer)*, de Joseph L. Mankiewicz
- 1964 † Víctor fue asesinado por su jefe y mentor Juan de la Peña en un crimen pasional. *Muere una mujer*, de Mario Camus
- 1964 † Con solo nueve años Alexandre se tiró de un tren en marcha porque lo separaron de su amado Georges, de catorce. *Las amistades particulares (Les amitiés particulières)* de Jean Delannoy
- 1967 † Stuard, traficante de drogas asesino y travestido, cayó al vacío después de haber recibido un tiro. *Capricho (Caprice)*, de Frank Tashlin
- 1968 † El amante de Mr. Leikman fue ejecutado en la silla eléctrica por matarlo, y el verdadero asesino, el inestable bisexual Colin MacIver, se suicidó públicamente tirándose desde la tribuna de un hipódromo. *El detective (The Detective)*, de Gordon Douglas
- 1968 † El espantoso ser de color marrón y orientación homosexual al que no dejan ningún armario donde esconderse. *El monstruo del armario (Monster in the Closet)* de Bob Dahlin
- 1969 † Kostantin von Essenbeck y el resto de los SA, eliminados por la gestapo la Noche de los Cuchillos Largos. *La caída de los dioses (La caduta degli dei)*, de Luchino Visconti
- 1970 † La vampiro es muerto clavándole una estaca en el corazón. *El Conde Drácula*, de Jesús Franco
- 1970 † Pascualino, el chofer que, embargado por un impulso autodestructivos, la dio el revólver a Marcelo para que lo matara. *El conformista (Il conformista)*, de Bernardo Bertolucci
- 1970 † El gigolo Lance, decapitado por su novio travestido Z-Man. *Beyond the Valley of the Dolls*, de Russ Meyer
- 1972 † El libertino quemado en la hoguera por penetrar a un muchacho. *Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury)*, de Pier Paolo Pasolini
- 1972 † El espantoso lugareño que violó a Bobby fue flechado por uno de los amigos de la víctima. *Defensa (Deliverance)* de John Boorman
- 1973 † Ramón Mendoza, joven gay al que una asesina múltiple clavó un bisturí en el corazón. Una gota de sangre para morir amando, de Eloy de la Iglesia
- 1973 † El serio Sir Henry Robert Comfort, travestista en la intimidad, fue encontrado degollado en su coche. *Los ojos siniestros del doctor Orloff*, de Jesús Franco
- 1973 † Mauro, el chapero y macarra bisexual. *No es bueno que el hombre esté solo*, de Pedro Olea
- 1973 † Giovanni, el bisexual frívolo que fue muerto a golpes por su amigo Diego. *Aborto criminal*, de Ignacio F. Iquino
- 1973 † El antropófago Fritz Haarman fue ajusticiado en 1925 por haber asesinado y descuartizado a buen número de muchachos después de hacer el amor con ellos. *La ternura de los lobos (Die Zärtlichkeit der Wölfe)*, de Ulli Lommel
- 1973 † Chacal, el escalofriante matón a sueldo bisexual, asesinó a un chico al que había conocido en un baño turco después de acostarse con él, y posteriormente fue abatido a tiros por la policía. *Chacal (The Day of the Jackal)* de Fred Zinnemann
- 1973 † A Meredith, el crítico teatral amanerado, le obligaron a comerse un pastel hecho con la carne de sus perritos de lanas empleando un inmenso embudo y hasta la asfixia. *Matar o no matar, éste es el problema (Theatre of blood)*, de Douglas Hickox
- 1974 † El modisto Vitorio y el travesti, víctimas de un asesino múltiple que limpiaba de gentuza las calles.



Imagen 252: Felix es ejecutado injustamente en la silla eléctrica. *El detective* (1968)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2006

Una libélula para cada muerto, de León Klimovsky

- 1974 † Una malévola travesti fue abatida a tiros por un simpático policía hetero, que salvó así la vida de una niña indefensa. *Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean)*, de Richard Rush
- 1974 † El sanguinario y ambiguo Jody fue muerto a tiros por un soldado. *Terremoto (Earthquake)*, de Mark Robson
- 1975 † Miles Mellough fue abandonado en el desierto como venganza por haber traicionado al héroe hetero. *Licencia para matar (The Eiger Sanction)*, de Clint Eastwood
- 1976 † Al expresidario Moreno lo quemaron vivo por tener fama de marica. *Manuela*, de Gonzalo García Pelayo
- 1976 † El malvado gobernador Lord Durant, y su jovencito e igualmente perverso amante. *El corsario escarlata (Swashbuckler)*, de James Goldstone
- 1976 † El cruel DeMarigny, a quien el héroe negro y heterosexual arrancó con la mano pene y testículos. *Drum*, de Steve Carver
- 1977 † El Bocas fue apuñalado por su amigo Milhombres y este abatido por la Guardia Civil. *Parranda*, de Gonzalo Suárez
- 1977 † Al jovenzuelo gay que frecuentaba el parque para ligar lo acribilló “por error” uno de los policías. *La patrulla de los inmorales (The Choirboys)*, de Robert Aldrich
- 1977 † El traidor Triebig, ametrallado por el héroe en *La cruz de hierro (Cross of Iron)* de Sam Peckinpah
- 1978 † Los anarquistas Lluís, su novio Ricard y el amigo de ambos Surroca, condenados a muerte y fusilados. *Un hombre llamado Flor de Otoño*, de Pedro Olea
- 1978 † Juanito, el chapero amante de Roberto, asesinado por la ultraderecha. *El diputado*, de Eloy de la Iglesia
- 1978 † Pancho mató a puñetazos a la Manuela para ocultar a su cuñado cuales eran sus sentimientos hacia ella. *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein
- 1978 † El norteamericano William eliminó a un carcelero turco por haberlo violado salvajemente. *El expreso de medianoche (Midnight Express)*, de Alan Parker
- 1980 † El distinguido escritor Ramón, fue asesinado de un golpe en la cabeza por uno de sus jóvenes amantes. *Él y él*, de Eduardo Manzanos Brochero
- 1980 † El gánster Collin y los dos chicos que había conocido en un bar de ambiente, asesinados a navajazos. *El largo viernes santo (The Long Good Friday)*, de John Mackenzie
- 1980 † Los gais que fueron apuñalados con ensañamiento por el asesino múltiple. *A la caza (Cruising)* de William Friedkin
- 1980 † El Dr. Robert, psiquiatra transexual con doble personalidad y asesino múltiple de mujeres, a tiros por un policía. *Vestida para matar (Dressed To Kill)*, de Brian De Palma
- 1982 † Manolita la Camelia, que fue asesinada en una casa de masajes y velada por un coro de plañideras travestidas. *Corazón de papel*, de Roberto Bodegas
- 1982 † El modelo y amante del pintor Carlos, ahogado en una alberca, posiblemente con la intervención de la esposa del pintor. *Antonieta*, de Carlos Saura
- 1982 † Un marinero es apuñalado por el protagonista, que se recrea lacerando su cuerpo y da un beso en la boca al cadáver. *Querelle*, de Rainer Werner Fassbinder
- 1982 † La cínica pareja de escritores y amantes Sidney y Clifford se matan mutuamente en *La trampa de la muerte (Deathtrap)*, de Sidney Lumet
- 1982 † Angelo degolló a su chulo Mikhalis mientras dormía por haberle pegado una paliza y violado. *Angelos*, de Giorgos Katakouzinos
- 1983 † Miguel Sampedro y su pareja sentimental Alfonso Leiva, eliminados por una mafia criminal farmacéutica. *El crack dos*, de José Luis Garcí
- 1983 † José Luis, delincuente abatido a tiros por las fuerzas especiales. *Asalto al Banco Central*, de Santiago Lapeira



Imagen 253: Ramón es asesinado por uno de sus jóvenes amantes en *Él y él* (1980)

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987

1983 † Henri, un muchacho reservado y vulnerable, narcotizó y estranguló al hombre bisexual que había estado chuleándole. *El hombre herido* (*L'homme blessé*), de Patrice Chéreau

1983 † En un reformatorio unos chicos violaron a otro y luego lo tiraron desde el segundo piso de la galería. *Bad Boys*, de Rick Rosenthal

1984 † El Perrito, un varón transgénero con pene y senos se cortó las venas en prisión. *El pico 2*, de Eloy de la Iglesia

1984 † Mikel falleció probablemente envenenado por su propia madre, que estaba avergonzada por su homosexualidad. *La muerte de Mikel*, de Imanol Uribe



Imagen 254: Henri termina estrangulando a Jean en *El hombre herido* (1983)

Fuente: DVD. París: Studiocanal, 2005

1984 † Max y Daniel, pareja de maricas refinados eliminados por unos quinquis durante una morbosa sesión de sexo. *Poppers*, de José María Castellví

1984 † El mariquita de Caín al que mató el comunista de Abel. *La Biblia en pasta*, de Manuel Summers

1985 † El violento y sexualmente perverso Pedro Braña fue asesinado de un golpe en la cabeza, y el niño rebelde y sensual Mikel, fallece de un ataque al corazón. *Otra vuelta de tuerca*, de Eloy de la Iglesia

1985 † El corruptor de menores Molina y el disidente político Valentín, prisioneros en una cárcel de latinoamérica. *El beso de la mujer araña* (*Kiss of the Spider Woman*) de Hector Babenco

1985 † Jessy mató en las duchas a su entrenador, y simbólicamente a sus propios impulsos homosexuales. *Pesadilla en Elm Street 2* (*A Nightmare On Elm Street 2*), de Jack Sholder

1987 † Movido por los celos Antonio lanza a Juan por un acantilado y más tarde se suicida. *La ley del deseo*, de Pedro Almodóvar

1987 † Cuando estaba en el culmen de su éxito, el escritor Joe Orton fue muerto a golpes por su pareja Kenneth, que luego se suicidó con pastillas. *Ábrete de orejas* (*Prick Up your Ears*), de Stephen Frears

1989 † Los niños torturados por el funesto doctor Klaus, que muere asesinado por una de sus víctimas. *Tras el cristal*, de Agustí Villaronga

1989 † El negro Jingles fue apuñalado mientras defecaba en los lavabos de la prisión por el honrado blanco Jimmie para evitar que lo vejara sexualmente. *Un hombre inocente* (*An Innocent Man*), de Peter Yates

1990 † Ely, travesti extremeña muerta a manos de un bisexual brutal. *Las edades de Lulú*, de Bigas Luna

1990 † Kumatz murió en una trinchera, y el adolescente judío sobrevivió. *Europa, Europa*, de Agnieszka Holland

1990 † Mike, un policia corrupto sustituye la atracción que siente hacia los gais por violencia, y estrangula a dos travestis para luego caer abatido de un tiro. *Distrito 34: corrupción total* (*Q & A*), de Sidney Lumet (1990)

1991 † Macario y el Ruedas, pareja de delincuentes veinteañeros con funesto final. *Todo por la pasta*, de Enrique Urbizu

1991 † El asesino múltiple de mujeres Buffalo Bill, abatido a tiros por la heroica mujer policía. *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*) de Jonathan Demme

1991 † TJ, era un chico negro que solía ir a ligar de noche a un parque, y allí un blanco acabó con su vida. *La radio pirata* (*Young Soul Rebels*) de Isaac Julien

1991 † Los tres salvajes presos que escaparon de prisión y violaron a una mujer y sus dos hijos pronto recibieron su castigo y sus cuerpos fueron enterrados en secreto. *El príncipe de las mareas* (*The Prince of Tides*), de Barbra Streisand

1992 † Al anciano Pancho Jaime y María Luisa le quitan la vida para quedarse con su herencia. *El juego de los mensajes invisibles*, de Juan Pinzás

1992 † Un chaperó degolló a su amante, un estudiante de literatura al que no le importó morir desangrado dado el placer que estaba sintiendo siendo penetrado. *En casa con Claude* (*Being at Home with Claude*), de Jean Beaudin

- 1992 † El preso mexicano Santana acuchilló al hombre que lo violó nada más entrar en prisión. *American Me*, de Edward James Olmos
- 1993 † José Montero, el Chepa, enano jorobado, judío, masón, comunista y presuntamente homosexual, muerto en un ataque terrorista. *Acción mutante*, de Álex de la Iglesia
- 1994 † Cesar, obsesivo asesino en serie es abatido a tiros por su protegida Julia. *La tabla de Flandes*, dirigida por Jim McBride
- 1994 † Los perversos homosexuales, uno oso y otro policía, torturados y asesinados por los heterosexuales mancillados. *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino
- 1995 † El violento expolicía Guillermo fue asesinado por el joven chapero Bruno, y éste por su amante Miguel, médico forense. *Hotel y domicilio*, de Ernesto del Río
- 1995 † Dos de sus amigos ataron a Pedro, le obligaron a beber una botella de guisqui y grabaron su muerte en video. *Historias del Kronen*, de Montxo Armendáriz
- 1995 † El capitán Gayarre eliminó a su amante el soldado Villalba porque le estaba chantajeando. *Morirás en Chafarinas*, de Pedro Olea
- 1995 † Robert pegó un tiro en el bosque a su amigo y antiguo amante Alfred, enfermo de un tumor cerebral, para evitarle la agonía y acabó en prisión. *El último viaje de Robert Rylands*, de Gracia Querejeta
- 1995 † Como resultado de un absurdo enredo, Alberto mató a su amante Claudio y luego se suicidó. *Las cosas del querer 2*, de Jaime Chávarri
- 1995 † Phillip, el antipático amante del futuro Eduardo II de Inglaterra, a quien Eduardo I tiró sin contemplaciones por la ventana de una torre. *Braveheart*, de Mel Gibson
- 1995 † Florence mató a su novio Leon y luego se dejó abatir a tiros. *Fall Time*, de Paul Warner
- 1996 † Una travesti fue víctima de la limpieza que el grupo de taxistas iban haciendo por las calles. *Taxi*, de Carlos Saura
- 1996 † Federico García Lorca, poeta asesinado al principio de la guerra civil. *Muerte en Granada*, de Marcos Zurinaga.
- 1996 † El sexualmente ambiguo Lucas fue acuchillado brutalmente por un marido celoso. *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1996), de Félix Sabroso y Dunia Ayuso.
- 1996 † James atropelló a Vaughn después de haber mantenido con él un morbosos encuentro sexual. *Crash*, de David Cronenberg
- 1996 † Cuatro hombres que siendo menores habían sufrido en un reformatorio salvajes abusos sexuales por parte de cuatro cuidadores, se vengaron matando a dos de ellos y mandando a prisión a los otros dos. *Sleepers*, de Barry Levinson
- 1996 † Un cliente desequilibrado acabó con la vida de John justo cuando iba a dejar la prostitución y cambiar de vida. *Johns*, de Scott Silver.
- 1997 † Francesco transita hacia la homosexualidad en Estambul y allí es eliminado debido a ciertos intereses inmobiliarios Hamam, el baño turco, de Ferzan Ozpetek
- 1997 † Víctor, hombre separado con una hija, fallece después de haber sido penetrado y con el semen en su interior. 99.9. *La frecuencia del terror*, de Agustí Villaronga
- 1997 † El transformista bisexual Loïc fue eliminado por la pareja convencional en la que se había entrometido. *Limpieza en seco*, de Anne Fontaine
- 1997 † Todos los hombres marcados con el triángulo rosa que murieron en el campo de concentración de Dachau. *Bent*, de Sean Mathias
- 1997 † El anticuario Jim Williams le pegó un tiro a su amante drogadicto y luego, aunque en el juicio fue declarado inocente, murió azarosamente de un ataque al corazón. *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*), dirigida por Clint Eastwood
- 1998 † El mendigo acuchillado por el anciano fascista y homosexual reprimido. *Verano de corrupción* (*Apt Pupil*) de Bryan Singer
- 1999 † Un recluta algo femenino fallece de un cáncer de piel días después de haber sido follado por varios de



Imagen 255: Detalle del póster de *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1996)

Fuente: <http://www.filmaffinity.com/>

- sus compañeros. *Érase otra vez*, de Juan Pinzás
- 1999 † El angelical Tom rompió el cráneo a su amigo Dickie por no corresponder a su amor y luego estranguló a su amante Peter para que no lo delatara. *El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley)*, de Anthony Minghella
- 1999 † El Coronel Frank Fittsun, un hombre casado de ideología fascista y con unos impulsos homosexuales reprimidos, pegó un tiro a su vecino Lester cuando éste rechazó suavemente su acercamiento sexual. *American Beauty*, de Sam Mendes
- 1999 † De los dos amigos, el hetero Johnny sobrevivió, pero Eric el gay no *Speedway Junky*, de Nickolas Perry
- 1999 † La travesti turca Lola, asesinada por su hermano mayor, con quien había mantenido relaciones incestuosas en la adolescencia. *Lola + Bilidikid*, de Kutlug Ataman
- 2000 † Ginés, un fascista cojo y sexualmente ambivalente, es degollado cuando iba a ligar con un chico en los lavabos. *Sé quien eres*, de Patricia Ferreira
- 2000 † El señor Eugeni Morell fue muerto a hachazos por su joven protegido Andreu, quien a su vez fue muerto a cuchilladas por su amigo Manuel mientras éste lo follaba. de *El mar*, de Agustí Villaronga
- 2000 † Julito y un amigo suyo iban travestidos por la calle y un grupo de hombres los pateó hasta la muerte. *Báilame el agua*, de Josecho San Mateo
- 2000 † Alexis y Wilmar, los jóvenes amantes del escritor Fernando Vallejo, fallecieron en sendas balaceras. *La Virgen de los Sicarios*, de Barbet Schroeder
- 2000 † Los jóvenes amantes el Nene y Ángel fueron acribillados por las fuerzas del orden. *Plata quemada*, de Marcelo Piñeyro
- 2000 † Mientras se estaba dando un baño, Frédéric fue asesinado en la ducha con un cuchillo por el hombre al que amaba. *Une Affaire de Goût*, de Bernard Rapp
- 2000 † Un perverso hombre casado y sus dos hijos son eliminados por el payaso Will como venganza por haber sido violado. *Vulgar*, de Bryan Johnson
- 2000 † Roy acuchilló a otro preso que pretendía penetrarlo y le había metido el dedo en el culo. *Animal Factory*, de Steve Buscemi
- 2001 † John, veterano del Vietnam aficionado al trato con los adolescentes, es muerto de un tiro por un amante despechado. *L.I.E.*, de Michael Cuesta
- 2001 † Creighton, el charlatán y embaucador, obeso y sudoroso fue eliminado por error. *El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There)*, de Joel Coen
- 2002 † Un escritor que es un asesino múltiple vendió su cuerpo al editor Álex Cañadas y luego lo mató. *La compasión del diablo*, de Paco Siurana
- 2002 † Un peluquero gay fue asesinado por su homófoba familia. *X (equis)*, de Luis Marías Amondo
- 2002 † El alienígena misógino y violador de heteros, abatido a tiros por la mujer policía en *Mucha sangre*, de Pepe de las Heras
- 2002 † El agente de bolsa disfrutaba mientras lo empalaba un cliente rencoroso en *Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras)*, de Albert Saguer
- 2002 † Los diecisiete chicos que el asesino en serie Jeffrey Dahmer mató y descuartizó después de haberlos narcotizado y penetrado. *Dahmer*, de David Jacobson
- 2002 † El joven Matthew fue torturado y asesinado por dos jóvenes homófobos. *El crimen de Laramie (The Laramie Project)*, de Moises Kaufman
- 2002 † Mona, transexual víctima de la homofobia, muerta de un tiro y abandonada en un bosque. *Al caer la noche (The Badge)*, de Robby Henson
- 2002 † El chulito y borracho Reeves y su amante fueron acribillados por unos matones. *El juego de Ripley (Ripley's Game)*, de Liliana Cavani
- 2002 † El cantante melódico Víctor Fox cae víctima del asesino de la Ballesta y su entierro es todo un



Imagen 256: El cadáver de Creighton bajo el agua en *El hombre que nunca estuvo allí* (2001)

Fuente : DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2003

espectáculo. *Amor sin condiciones (Unconditional Love)* de P.J. Hogan

- 2002 † El siniestro taxidermista enano Peppino fue eliminado y tirado al río en su coche por haberse entrometido en una joven pareja hetero. *El embalsamador (L'imbalsamatore)*, de Matteo Garrone
- 2002 † El Dr. Ivo se salvó de morir en una pelea con su fatídico novio bisexual Tim, pero fue asesinado por un vagabundo con el que Tim le había puesto los cuernos. *No Night Is Too Long*, de Tom Shankland
- 2002 † En una prisión de Alemania del Este, Heiko tuvo que eliminar a varios comunistas violadores y se convirtió en un ultraderechista convencido. *Führer Ex*, de Winfried Bonengel
- 2002 † Pierre destroza el cráneo a un homosexual que había intentado violar a un amigo suyo en un local de ambiente. *Irreversible (Irréversible)*, de Gaspar Noé
- 2003 † Bebe y a Víctor, una pareja de matones que son amantes, murieron acribillados. *Dos tipos duros*, de Juan Martínez Moreno
- 2003 † Ricardo, el director de la compañía de teatro recién separado, se enamoró del joven Valentín, lo estranguló y luego se mató con pastillas. *Valentín*, de Juan Luis Iborra
- 2003 † La bella transexual fue secuestrada, privada de sus hormonas, cegada y atropellada por un sacerdote. *Tiresia*, de Bertrand Bonello
- 2003 † Arrojaron a dos presos por la borda en la Sudáfrica del XVIII por practicar la sodomía. *Proteus*, de John Greyson
- 2003 † El locutor y poeta argelino de origen francés Jean Senac fue asesinado en 1973. *Le soleil assassiné*, de Abdelkrim Bahloul
- 2003 † Varios pederastas y abusadores de menores fueron eliminados en *Mystic River*, de Clint Eastwood
- 2003 † La esposa del Sr. Giorgios abatió de un tiro a su marido e incriminó al joven amante de éste. *Oxygono*, de Thanasis Papatthanasiou y Michalis Reppas
- 2003 † El anciano judío Davide aun recuerda al novio que perdió en el holocausto. *La ventana de enfrente (La finestra di fronte)*, de de Ferzan Ozpetek
- 2003 † El soldado de artillería Barry fue apaleado con un bate de baseball por uno de sus compañeros cuando se supo que se había involucrado sentimentalmente con una cabaretera transexual. *Soldier's Girl*, de Frank Pierson
- 2004 † Un escritor drogadicto y transexual fue eliminado con una sobredosis por su hermano bisexual Juan y su amante Manolo, un ex sacerdote bisexual y pedofilo, al que más tarde Juan atropelló. La mala educación, de Pedro Almodóvar
- 2004 † Antonio, dependiente de unos grandes almacenes, fue asesinado por su rival en la lucha por el puesto de jefe de planta. *Crimen ferpecto*, de Álex de la Iglesia
- 2004 † Una serie de chicos gays fueron decapitados por una siniestra figura portadora de una guadaña. *HellBent* de Paul Etheredge
- 2005 † Philippe y Jean, pareja simpatizante de la resistencia francesa, que fueron asesinados por los nazis. *Un amor por ocultar (Un amour à taire)*, de Christian Faure
- 2005 † Un chapero fue asesinado por el hombre casado al que estaba chantajeando, quien luego se suicidó al verse acorralado por la policía. *The Good Shepherd*, de Lewin Webb
- 2005 † El ranchero Earl, a quien golpearon con una llave inglesa y arrastaron atado de la polla hasta arrancársela. *En terreno vedado (Brokeback Mountain)*, de Ang Lee
- 2005 † Un pastor protestante acabó con la vida de un chico gay que estaba paseando a su perrito, y el novio de este se vengó asesinándolo a su vez. *Hate Crime*, de Tommy Stovall
- 2006 † El odioso Sebastián, proxeneta y bisexual, es acuchillado por su propia hija. *Raval, Raval...*, de Antoni Verdaguier
- 2006 † Daniel estranguló por encargo en las duchas de la prisión a Manuel Salgado, traficante de drogas, proxeneta, bisexual y ciego. *La distancia*, de Iñaki Dorronsoro



Imagen 257: Uno de los chicos gays decapitados mientras hacían sexo en *Hellbent* (2004)

Fuente: DVD. London: TLA Releasing, 2007

- 2006 † El joven bisexual Pierre, pateado por los chicos de su pandilla, tal vez por celos o envidia. *Chacun sa nuit*, de Pascal Arnold
- 2007 † El terrorista vasco Iñiqui fue abatido de un tiro por el policía Germán cuando éste se disponía a ejecutar a Xavi, el adolescente que era el amante común de ambos. *Clandestinos*, de Antonio Hens
- 2007 † Víctor, gay sofisticado de ideas fascistas y asesino múltiple de ancianas fue abatido por una mujer policía. *Chuecatown*, de Juan Flahn
- 2007 † Los amantes y los otros muchos homo y bisexuales a los que quitaron la vida. *Autopsy*, de Jérôme Anger
- 2007 † El Turu, violento, incoherente y sexualmente reprimido fue asesinado en un ajuste de cuentas. *La León*, de Santiago Otheguy
- 2007 † En la Rusia de finales del XIX Jakub apaleó hasta la muerte a un cosaco por haber violado a su hermano. *Voleurs de Chevaux*, de Micha Wald
- 2008 † El activista americano fue asesinado siendo concejal de San Francisco por un ultraconservador. *Mi nombre es Harvey Milk (Milk)*, de Gus Van Sant
- 2008 † El delincuente Dylan, portador de la mala suerte, a quien su padre bondadoso y trabajador mató de un tiro. *Broken Fences*, de Troy McGatlin
- 2008 † El científico genial y carismático que había iniciado el cambio de sexo, fue descuartizado por un colega envidioso. *Un cuerpo en la nevera (Kvinnen i kjøleskapet)*, de Alexander Eik
- 2008 † El macarra cincuentón Raúl mató por celos y con total frialdad a un amigo de su joven novio, y más tarde fue eliminado a su vez. *Vil romance*, de José Campusano
- 2008 † Los ligues del zombi Otto, víctimas de una orgía de sangre y casquería. *Otto; or, Up with Dead People*, dirigida por Bruce LaBruce
- 2008 † El famoso modista Gianni Versace fue muerto por Andrew, un joven asesino en serie gay que luego se suicidó. *Fashion Victim*, de Ben Waller
- 2009 † El trepa de Sebas fue eliminado por el señor Reguira de un tiro en la cabeza. *Agallas*, de Andrés Luque y Samuel Martín Mateos
- 2009 † El pintor Basil fue apuñalado con ensañamiento por el sádico bisexual Dorian. *El retrato de Dorian Gray (Dorian Gray)*, de Oliver Parker
- 2010 † A Marcel lo castraron como a un cerdo por haberse hecho amante de Perú, el hijo del cacique del pueblo. *Pan negro (Pa negre)*, de Agustí Villaronga
- 2010 † El guardia de la prisión observó cómo un recluso apuñalaba a su amante el padre Jack cuando estaba saliendo del establecimiento penitenciario una vez cumplida su condena. *Release*, de Darren Flaxstone y Christian Martin
- 2011 † Juan eliminó a varios zombies, uno de ellos consiguiendo que cayera sentado encima de una barra de hierro y se le metiera por el culo. *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués
- 2013 † Pascal y Henri, que se acercaron demasiado al peligroso Michel. *El desconocido del lago (L'inconnu du lac)*, de Alain Guiraudie

3.2.5.6.2 - Se suicidaron o autodestruyeron

- 1919 † El virtuoso violinista Paul Körner y todos los demás hombres que se mataron por ser chantajeados o juzgados por sodomía. *Diferente a los otros (Anders als die anderen)*, de Richard Oswald.
- 1928 † Durante el tiempo que estuvo en prisión Sommer se enamoró de otro hombre, y al recuperar la libertad ya no pudo rehacer la relación con su esposa, de modo que ambos se suicidaron con gas. *Geschlecht in Fesseln*, de William Dieterle
- 1930 † El sexualmente dudoso Handell Fane se ahorcó travestido ante su público después de haber realizado un espectáculo de malabarismo. *Asesinato (Murder!)*, de Alfred Hitchcock
- 1950 † Paul se envenenó sin conseguir nunca satisfacer el amor que sentía hacia el bello y malévolo Dargelos. *Los chicos terribles (Les enfants terribles)*, de Jean-Pierre Melville
- 1953 † El travesti Patrick se suicidó con gas porque no soportaba las presiones sociales. *Glen or Glenda*, de Ed Wood
- 1958 † Skipper se quitó la vida porque Brick no correspondía a su amor. *La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof)* de Richard Brooks

- 1961 † El joven Barrett se quitó la vida en su celda. *Víctima (Victim)*, de Basil Dearden
- 1962 † El senador Brig Anderson se degolló en su despacho cuando su mujer se enteró de que años atrás había tenido una aventura homosexual en el ejército. *Tempestad sobre Washington (Advise and Consent)* de Otto Preminger
- 1968 † Incapaz de controlar su atracción hacia un subordinado, el sargento Albert Callan se volvió loco, se adentró a solas en el bosque y se pegó un tiro. *El sargento (The Sergeant)*, de John Flynn
- 1970 † Acorralado por los servicios de seguridad rusos, el espía apodado *El Brujo* se tiró por la ventana con el ovillo de lana roja con el que había estaba haciendo calceta en la mano. *La carta del Kremlin (The Kremlin Letter)*, de John Huston
- 1975 † Al distinguido Don Luis lo encerraron en el sótano y allí se cortó las venas. *Juego de amor prohibido*, de Eloy de la Iglesia
- 1975 † Despojado de su riqueza y abandonado por su novio, Max se suicidó con valiums. *La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit)*, de Rainer Werner Fassbinder
- 1978 † La transexual Elvira, arrepentida por haberse operado y sin haber podido recuperar su masculinidad, se quitó la vida después de que su pareja la abandonara. *Un año con 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden)*, de Rainer Werner Fassbinder
- 1978 † El diplomático Dominique Auphal se estrelló con el coche contra un árbol después de haber mantenido un contacto homosexual en un hotel. *El dossier 51 (Le dossier 51)*, de Michel Deville
- 1979 † El banquero Ravagnani no tuvo otra opción que pegarse un tiro cuando los periódicos publicaron que había disfrutado de un aventura con un sirviente. *Ernesto*, de Salvatore Samperi
- 1979 † La travesti negra llamada Ralf se suicida en la cárcel después de que policías y reclusos se burlaran de ella. *Justicia para todos (...And Justice for All)*, de Norman Jewison
- 1979 † Uno de los chicos del reformatorio se cortó las venas en su celda después de haber sido violado por un grupo de muchachos. *Scum*, de Alan Clark
- 1979 † Jimmi, que ejercía ocasionalmente de chaperero en Berlín, perdió toda esperanza y se suicidó a los dieciocho años. *Das Ende Des Regenbogens*, de Uwe Frießner
- 1983 † Los japoneses obligan a un guarda coreano a que se practique el hara-kiri en una ceremonia pública y su amante, un preso holandés, se muerde la lengua y muere ahogado al presenciarlo. *Feliz Navidad, Mr. Lawrence (Merry Christmas Mr. Lawrence)*, de Nagisa Ôshima
- 1984 † El doctor Fadigati se sumerge en las aguas del río cuando se descubre su homosexualidad en la Italia de 1938. *El hombre de los lentes de oro (Gli occhiali d'oro)*, de Giuliano Montaldo
- 1985 † El escritor japonés Yukio Mishima se practicó el hara-kiri después de dejar todos sus asuntos en orden. *Mishima: A Life in Four Chapters*, de Paul Schrader
- 1985 † El coronel húngaro Redl se pegó un tiro en la sien para evitar el juicio por traición y la ejecución pública en *Coronel Redl (Oberst Redl)*, de István Szabó
- 1986 † El monje Adelmo, torturado ante el gravísimo pecado sexual que ha cometido, se dejó caer al vacío desde una torre. *El nombre de la rosa (Der Name der Rose)*, de Jean-Jacques Annaud
- 1987 † El joven Julian, que murió como resultado de la promiscuidad y el consumo de drogas. *Golpe al sueño americano (Less than zero)*, de Marek Kanievski
- 1990 † Luke, un señor maduro que fue descubierto en un granero con un menor, y atormentado por ello se quemó con gasolina. *La piel que brilla (The reflecting skin)*, de Philip Ridley
- 1990 † Rick, el blanco hetero que se tiró por la ventana tras dejarse penetrar por el negro Paul, quien luego se ahorcó en la cárcel. *Seis grados de separación (Six Degrees of Separation)*, de Fred Schepisi
- 1990 † El joven Marc se ahorcó después de haber provocado la muerte del hombre que lo violó. *Estación Lunar 44 (Moon 44)*, de Roland Emmerich
- 1991 † A Fögi le horrorizaba imaginarse como un anciano, y antes prefería el suicidio. Lo hizo con una



Imagen 258: Kurt llora sobre el cadáver de su maestro y amante. *Diferente a los otros* (1919)
Fuente: DVD. Köln: Alive, 2006

- sobredosis. *F. est un salaud*, de Marcel Gisler
- 1993 † Los jóvenes anarquistas que murieron como resultado del consumo de drogas y el sexo indiscriminado. *Prinz in Hölleland*, de Michael Stock
- 1995 † Billy, el hombre de negocios que se pegó un tiro en presencia de su amante secreta, la transexual Bostonia. *Stonewall*, de Nigel Finch
- 1996 † César, bisexual desequilibrado y obsesivo se cortó las venas en la bañera. Fotos, de Elio Quiroga
- 1996 † El capitán del ejército Silvio Roatta se hizo el hara-kiri de forma sobreactuada, ante el tribunal que se disponía a juzgarlo por haber violado a un recluta. *Marciando nel buio*, de Massimo Spano
- 1998 † Phill Offer, un hombre casado de treinta y ocho años, con dos hijos, un perro y aficiones travestistas, se tiró por la ventana tras haber sido sorprendido participando de una orgía. *Hotel Room*, de Cesc Gay y Daniel Gimelberg
- 1998 † El director de cine James Whale se tiró a la piscina para morir ahogado. *Dioses y monstruos (Gods and Monsters)*, de Bill Condon
- 1999 † Alberto provocó un accidente con la moto porque no podía vivir libremente su bisexualidad. *Segunda piel*, de Gerardo Vera
- 1999 † Jaume, enfermo desahuciado, recurrió a la eutanasia para evitar una larga agonía. *Amigo/Amado (Amic/Amat)*, de Ventura Pons
- 2000 † El joven bisexual Franz se tomó un bote de pastillas y se dejó morir al presenciar cómo su amante maduro se los montaba con dos chicas. *Gotas de agua sobre piedras calientes (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes)*, de François Ozon
- 2000 † Un hombre casado se cortó las venas y se desangró mientras fantaseaba que el espectro del que fuera su amante en la adolescencia lo penetraba y estrangulaba. *Exxxorcismos*, de Jaime Humberto Hermosillo
- 2001 † El prostituto travestido argelino Sami, se autodestruyó y mató con un exceso de alcohol y pastillas. *Change moi ma vie*, de Liria Bégéja
- 2001 † Chris se suicidó cuando fue expulsado por haber mantenido una relación consensuada con un menor. *Return to Innocence*, de Rocky Costanzo
- 2003 † El chapero travestido norteafricano Selim se mató con una sobredosis. *Un fils*, del director de origen argelino Amal Bedjaoui
- 2003 † Alex y Eric se inmolaron después de provocar la masacre del Instituto de secundaria de Columbine. *Elephant*, de Gus Van Sant
- 2004 † El chapero bisexual Butch se autolesionó y desangró. *Sugar*, de John Palmer
- 2007 † El empleado de gasolinera Josie se sumergió en el río cuando lo acusaron falsamente de pervertir a menores. *Garaje (Garage)* de Leonard Abrahamson
- 2007 † La pareja de amantes monstruosos a medio camino entre Drácula y Mr. Hide, adictos a las descargas eléctricas, se lanzaron a una central eléctrica para obtener juntos el mayor de los orgasmos. *Socket*, de Sean Abley
- 2008 † Alex, músico con talento pero heroinómano, murió de una sobredosis en los brazos de su novio Antonin. *J'ai reve sous l'eau*, de Hormoz
- 2009 † Toni se autodestruyó a base de promiscuidad sexual y el consumo excesivo de alcohol y de drogas. *Mentiras y gordas*, de Alfonso Albacete
- 2009 † Con solo veinte años Bobby se dejó caer desde un puente de la autopista, después de un desengaño amoroso y herido porque su conservadora familia no lo aceptaba tal y como él era. *Prayers for Bobby*, de Russell Mulcahy
- 2009 † La transexual mexicana Lexus se pegó un tiro en el corazón salvando así del infierno al sacerdote negro. *Powder Blue*, de Timothy Linh Bui
- 2009 † Mitch se quitó la vida después de haber sido humillado por sus compañeros de celda y violado por uno de ellos. *Stoic*, de Uwe Boll
- 2009 † El anciano Gustav, presionado por las bandas neonazis locales, decidió ahorcarse. *Blutsfreundschaft*, de Peter Kern
- 2011 † El doctor Simon, vividor y bisexual, de una sobredosis de pastillas. *Looking for Simon*, de Jan Krüger
- 2011 † El boxeador Octavio se enfrentó con un rival mucho más fuerte de él a sabiendas de que cualquier

golpe en la cabeza podría acabar en su vida, y su joven amante tuvo que acompañar llorando su feretro hasta el cementerio. *Mi último Round*, de Julio Jorquera Arriagada

3.2.5.6.3 - Por accidentes y muertes azarosas

1932 † El loco Saúl murió en una pelea con el héroe hetero y el mayordomo Morgan, tal vez su amante, lo llevó en brazos sollozando. *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*), de James Whale

1953 † Los presuntos amantes Mario y Monsieur Jo murieron en sendos accidentes sin haber alcanzado su misión. *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*) de Henri-Georges Clouzot

1968 † Ricardo y Emilio, amantes en potencia, cayeron en sus propias trampas al intentar acabar con Lucía. *Pecados conyugales*, de José María Forqué

1968 † Toto se acercó a un hombre para bromear, éste le empujó y al caer se le clavó en el cuello la aguja de un vestido de forma totalmente casual. *Justine*, de George Cukor

1972 † El treceavo Conde de Gurney murió colgado cuando en sus aposentos se dedicaba a experimentar sus vicios privados y jugaba a ahorcarse para obtener placer, vestido con un sombrero militar de plumas y una ridícula faldita de ballet. *La clase dirigente* (*The Ruling Class*), de Peter Medak



Imagen 259: Un tonto accidente acaba con un conde disoluto en *La clase dirigente* (1972)

Fuente: DVD. London: Momentum, 2001

1977 † Lorna falleció en una operación ilegal de cambio de sexo. *El transexual*, de José Jara

1980 † El negro gay que traicionó a su amigo hetero y por azar cayó por la ventana mientras peleaba con él. *American Gigolo*, de Paul Schrader

1983 † Después de haber mantenido un sórdido encuentro sexual en un cementerio, Gerard y Herman sufrieron un terrible accidente. *El cuarto hombre* (*De vierde man*), de Paul Verhoeven

1986 † El bibliotecario obeso y fantasmagórico Berengario murió envenenado. *El nombre de la rosa* (*Der Name der Rose*), de Jean-Jacques Annaud

1990 † Keel, el adolescente que se calló por las escaleras después de haber mantenido un sórdido encuentro sexual con otro chico y haberse masturbado. *Spelen of Sterven*, de Frank Krom

1993 † Nick provocó involuntariamente la muerte de su amante maduro Ralph y con él, simbólicamente, la de sus propias tendencias homosexuales. *Smukke Dreng*, de Carsten Sønder

1997 † Marek con solo dieciséis años acabó muerto por una sobredosis después de adentrarse en los sórdidos ambientes homosexuales de Praga, *Mandragora*, de Wiktor Grodecki

1998 † Henry fallece durante una de las intervenciones para cambiar de sexo en *Las aventuras de Sebastian Cole* (*The Adventures of Sebastian Cole*), de Tod Williams

1998 † A Karl, que siempre amenazaba con suicidarse, acabó atropellándole un coche. *El trío* (*Das trio*), de Hermine Huntgeburth

2001 † Un bisexual de doble vida fue atropellado por una camioneta. *El hada ignorante* (*Le fate ignoranti*), de Ferzan Ozpetek

2004 † Al psicoanalista Leon, masoquista, exhibicionista, toxicómano, transformista y bisexual, le cayó una gran lámpara de salón encima. *Inconscientes*, de Joaquín Oristrell

2005 † Luis murió con su familia intentando llegar a Miami en una balsa. *90 millas*, de Francisco Rodríguez

2005 † El joven Pedro, en un accidente de coche porque su novio Rui lo distrajo con una llamada irrelevante al móvil mientras conducía. *Odete*, del portugués João Pedro Rodrigues

2006 † Lucas y Mateos muere junto con el resto de los supervivientes a la pandemia. *La hora fría*, de Elio Quiroga

2006 † Los cinco gais fallecidos a fines de los setenta en la explosión de una discoteca de ambiente y que convertidos en fantasmas no paran de fastidiar al protagonista hetero. *Poltergay*, de Eric Lavaine

2009 † Jim murió en un accidente de coche y su pareja George de un ataque al corazón justo cuando estaba recobrando la ilusión por vivir. *Un hombre soltero* (*A Single Man*), de Tom Ford

2009 † El pintor Santiago se ahogó, pero su alma permaneció en este mundo porque su amante Miguel no quería dejarle ir. *Contracorriente*, de Javier Fuentes-León

3.2.5.6.4 - Por muerte natural

1924 † El Sr. Zoret expiró acompañado de su amigo Claude y de su mayordomo, pero en ausencia de su amado. *Michael*, de Carl Theodor Dreyer

1971 † El compositor Gustave Aschenbach fallecía en la playa mientras veía a contraluz el perfil de su amado Tadzio. *Muerte en Venecia (Morte a Venezia)* de Luchino Visconti

1969 † El ambiguo en cuanto a sus sentimientos Rizzo murió de una enfermedad pulmonar. *Cowboy de medianoche (Midnight Cowboy)*, de John Schlesinger

1994 † Mientras sus amigos hétero se van emparejando y casando, la única pareja gay, formada por Matthew y Gareth, desaparece cuando el segundo muere de un ataque al corazón. *Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral)*, de Mike Newell

2000 † Stuart, el hombre bisexual que murió a los treinta y ocho años sin dejar testamento. *Corazones desenfrenados (Lawless Heart)*, de Tom Hunsinger

2002 † Maximiliano Martín falleció rodeado de su esposa e hijos, pero sin haber podido ver de nuevo a Rancel, el amor de su juventud. *En la ciudad sin límites*, de Antonio Hernández

2005 † Roman, joven fotógrafo que murió prematuramente de un cáncer, tumbado en la playa mientras contemplaba un bello anochecer. *El tiempo que queda (Le temps qui reste)*, de François Ozon

2007 † Todos sus amigos lloraron la muerte de Lorenzo, el novio de Davide. *No basta una vida (Saturno contro)*, de Ferzan Ozpetek

2010 † Cuando el fornido negro murió, su viuda e hijos se enteraron de que había tenido durante años un amante blanco y enano. *Un funeral de muerte (Death at a Funeral)*, de Neil Labute

2013 † El anciano Sr. Peabody falleció después de haber disfrutado de unos días de felicidad junto a su última joven pareja. *Gerontophilia*, del Bruce LaBruce,



Imagen 260: Gustave Aschenbach instantes antes de expirar. *Muerte en Venecia* (1971)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2004

3.2.5.6.5 - Fallecidos por el sida

1985 † A Michael lo contagió su novio Peter, que no tomaba precauciones. *Diagnóstico fatal: sida (An Early Frost)*, de John Erman

1986 † Saul apoyó a Rick hasta el final e hizo el amor con él tomando precauciones. *As Is*, de Michael Lindsay-Hogg

1990 † John, David y todos los que fallecieron en los ochenta *Compañeros inseparables (Longtime Companion)* de Norman Rene

1991 † Donald, que murió a los veintiocho años demacrado y con la cara llena de manchas producidas por el sarcoma de Kaposi. *Nuestros hijos (Our Sons)*, de John Erman

1992 † El abogado judío Roy Cohn, muy odiado por haber asesorado al comité de actividades antiamericanas del senador McCarthy y empleado la homosexualidad de algunas de sus víctimas como arma cuando él mismo lo era en privado. *Ciudadano Cohn (Citizen Cohn)* de Frank Pierson

1993 † El joven y bello atleta griego bisexual Alekos, al que proporcionan una sobredosis de heroína para evitarle el sufrimiento final. *El laberinto griego*, de Rafael Alcázar

1993 † El abogado Andrew Beckett en *Philadelphia*, de Jonathan Demme

1994 † Mark, cuyo espíritu se resiste a abandonar el mundo terrenal y se le aparece en forma de fantasma a su novio Simon. *To die for (Heaven's a drag)*, de Peter Mackenzie Litten

1994 † Bill falleció después de haber hecho amistad con un hetero también contagiado que le elogió en el funeral. *Roommates*, de Alan Metzger

- 1996 † Nick, que se practica la eutanasia rodeado de sus familiares y amigos. *Fiesta de despedida (It's My Party)*, de Randal Kleiser
- 1997 † Dennis, un drag queen enfermo de sida se cortó las venas en la bañera y Junky murió de sobredosis mientras tenía una fantasía romántica. *Cuernos de espuma*, de Manuel Toledano
- 1997 † Valentino, el actor de cine porno de origen latino, bisexual, drogadicto y aficionado al travestismo. *La velocidad de la vida (The Velocity Of Gary)*, de Dan Ireland
- 1997 † Thaddeus, un señor maduro que reúne a los dos chaperos que fueron los amores de su vida para fallecer en su compañía. *A River Made To Drown In*, de James Merendino
- 1998 † La pareja formada por Jack y Mark, que fallecen consecutivamente. *Jugando con el corazón (Playing By Heart)*, de Willard Carroll
- 2000 † Miguel, chico muerto de sida después de haberse contagiado en un cuarto oscuro. *Me da igual*, de David Gordon
- 2000 † El escritor Reinaldo Arenas murió de sida, exiliado en Nueva York. *Antes que anochezca (Before Night Falls)* de Julian Schnabel
- 2000 † El hasta entonces exitoso Ryan expiró en brazos de su hermano Theo, quien le aplicó la eutanasia *El hijo perfecto (The Perfect Son)* de Leonard Farlinger
- 2001 † El joven Andrea se enamoró de Claudio, se dejó contagiar y murió antes que él. *Giorni*, de Laura Muscardin
- 2002 † El joven Carlos, preferentemente heterosexual, falleció de sida tiempo después de haber tenido una relación esporádica con un homosexual. *El sueño de Ibiza*, de Igor Fioravanti
- 2002 † El veinteañero Léo se entregaba a hábitos autodestructivos y se negó a tomar la medicación. *Tout Contre Léo*, de Christophe Honoré
- 2002 † El joven hedonista Gavin, a quien un amigo ahogó poniéndole una bolsa en la cabeza para evitarle la agonía. *Walking On Water*, de Tony Ayres
- 2002 † Tommy, activista por los derechos civiles de los gais murió en brazos de su ex pareja. *The Trip*, de Miles Swain
- 2003 † En un gran gesto de amor los amigos y familiares de Matt se pusieron de acuerdo en obtener ilegalmente los fármacos necesarios para que pudiera practicarse la eutanasia y ahorrarle la agonía final. *The Event*, de Thom Fitzgerald.
- 2003 † El diseñador de moda Roy expiró en brazos de su hermana. *Detrás de la puerta roja (Behind The Red Door)*, de Matia Karrell
- 2004 † Steff y Rex, los dos anteriores amantes de Martin, que había fallecido de sida, decidieron esparcir las cenizas de su amigo por el mar, en contra de los deseos de la familia de éste. *Hildes Reise*, de Christof Vorster
- 2005 † La pareja del novelista Robert murió de sida. *The Dying Gaul*, de Craig Lucas
- 2007 † Manu se contagió y falleció; su amante bisexual sobrevivió. *Los testigos (Les témoins)*, de André Téchiné
- 2008 † Pedro Zamora, popular profesor y conferenciante de origen cubano y activista gay, murió rodeado del afecto de su familia. *Pedro*, de Nick Oceano
- 2009 † El poeta Jaime Gil de Biedma falleció de sida en 1990. *El cónsul de Sodoma*, de Sigfrid Monleón
- 2014 † Todos los afectados en los ochenta por el nuevo cáncer gay cuyo origen aún era desconocido. *The Normal Heart*, de Ryan Murphy



Imagen 261: Theo duerme abrazado al cadáver de su hermano Ryan en *El hijo perfecto* (2000)
Fuente: DVD. Kölh: Alive, 2006

Con este obituario, necesariamente incompleto, concluimos esta amplísima sección dedicada a la problematización. Pasamos ahora a considerar el erotismo y el antierotismo con el que se pueden representar las situaciones de intimidad sexual entre los hombres.

3.2.6 - Modalidades en cuanto al erotismo

Según la RAE el “erotismo” sería el amor sensual y el carácter de aquello que lo excita, así como la exaltación del amor físico en el arte. Aplicado este concepto al cine, eróticas serían todas aquellas situaciones, escenas o imágenes que son susceptibles de producir la excitación sexual o la voluptuosidad. Ahora bien, no es lo mismo llevar a las pantallas una situación homoerótica para que el espectador simplemente disfrute con ella, que despertar esas sensaciones de placer para asociarlas inmediatamente con el miedo o el asco, modificando así los sentimientos primarios agradables; esa es la diferencia entre una escena genuinamente erótica de otra que desvirtúa el erotismo, es decir, que es antierótica.

Hay que tener en cuenta además que lo que se considera excitante varía mucho en dependencia del individuo, del grupo social, de la cultura y de la época. En la mitología griega el dios Eros, hijo de Afrodita-Cupido, hijo de Venus en la mitología romana-, era quien personificaba el amor apasionado y el deseo sexual; pero se da la circunstancia de que Eros unía con sus flechas de amor a las personas independientemente de su sexo, como reflejo de una cultura en la cual los hombres no consideraban ajena a su propia virilidad la posibilidad de amar y sentir atracción hacia otra persona de su mismo sexo (Cantarella 1991, p. 17). Sin embargo, para muchos varones socializados en el modelo de masculinidad prodominante hoy en día, esa posibilidad seguramente les causaría horror, ya que condicionados por el monosexismo y la bifobia imperantes, si les invadieran sentimientos de ese tipo seguramente pensarían algo así como que se estaban “volviendo maricones”. Esto también tiene reflejo en nuestras creaciones culturales, entre ellas el cine; raramente encontraremos como modelo de masculinidad a un hombre poderoso como el dios Zeus, capaz de raptar por amor a un Gamínedes, pero sí gran cantidad de escenas en que las situaciones de intimidad entre dos hombres se llevan a las pantallas de forma antierótica.

Pero, ¿por qué es tan distinto lo que nos erotiza a unos o a otros?. Acudiendo a la terminología empleada por Heller en su teoría de los sentimientos (1980, pp. 85 y ss.), el impulso sexual en abstracto es uno más entre los sentimientos impulsivos, y aunque el individuo no necesita imperiosamente satisfacerlo para sobrevivir como ocurre con otros como el hambre, la sed o el cansancio, el impulso sexual no se puede simplemente hacer desaparecer; lo que sí se puede es regularlo o sublimarlo. Para que el impulso sexual se concrete, es necesario que adquiera un carácter social; pasa entonces a ser un afecto (el deseo sexual), que es un sentimiento universal, pero cuyo desarrollo queda condicionado en gran medida por el entorno. Para que se desencadene el deseo sexual es necesario que haya un estímulo, pero cuáles son los estímulos que a una persona en concreto le motivan sexualmente depende de muchos factores: las prohibiciones y tabúes como los relativos al incesto o la homosexualidad; las modas y los cambiantes cánones de belleza; las vivencias personales que han configurado la forma en que se manifiesta el propio deseo; las emociones que han quedado asociadas a la sexualidad en su conjunto o a determinadas prácticas tanto a nivel individual como a nivel social.

Cada uno de los sentimientos tiene una función original que es útil para la supervivencia: el temor nos avisa de un peligro, el enfado nos prepara para defender nuestros límites, el asco nos aleja de los alimentos tóxicos, y por lo que respecta al impulso sexual, va dirigido a la obtención del placer. Empleando los conceptos expuestos por Greenberg (2000, pp. 97 y ss.), cuando estos sentimientos cumplen su función original están siendo adaptativos. Las emociones positivas como la alegría, la confianza, el interés, el optimismo o el amor son las que de modo natural acompañan a la experiencia erótica y nos animan a repetirla; experimentada así es adaptativa tenga o no como fin la reproducción, porque nos ayuda a interactuar con los demás y a disfrutar de la vida, con las consecuencias positivas que eso tiene para la sociabilidad y la salud. Pero igual que un coprófilo puede sentirse atraído hacia los excrementos en vez de sentir asco como sería lo más natural, igual que alguien puede sentir temor ante peligros inexistentes o enfadarse cuando le están tratando bien, puede ocurrir que el deseo sexual y la experiencia erótica en vez de estar asociadas a sentimientos positivos lo estén a sentimientos negativos; en estos casos las emociones están siendo desadaptativas, se están comportando con una función distinta a la original, y eso suelen ser indicio de algún tipo de aprendizaje que ha interferido o condicionado la forma sana en que esa persona despliega sus sentimientos. Si alguien siente miedo o asco cuando va a experimentar el placer sexual o en presencia de un estímulo erótico potencialmente agradable, algo debe haber ocurrido para que eso sea así. A nosotros nos interesa averiguar qué papel pueden desempeñar los discursos cinematográficos en todo ello.

Esta distinción que hace Greenberg entre las emociones adaptativas y las desadaptativas es la que nos va a ayudar a conceptualizar las modalidades erótica y antierótica. Vamos a considerar que una escena en la que se representa un momento de intimidad entre hombres es erótica cuando suscita la excitación o el placer erótico en un sentido adaptativo, es decir, dejando que cumpla su papel sin interferencias o tiñendo el placer erótico con sentimientos positivos, de forma que el espectador quedará motivado para repetir posteriormente la experiencia. Por el contrario, consideraremos que una escena es antierótica cuando una vez que ha despertado

los sentimientos eróticos, los asocia al miedo, el asco u otros sentimientos negativos, de suerte que el espectador tendrá la tendencia de rehuir ese tipo de sensaciones negativas en el futuro o a experimentarlas asociadas (sentir placer con lo que le da miedo, o con lo que le da asco, por ejemplo).

Hay que tener en cuenta que esta distinción entre lo erótico y lo antierótico es una herramienta que empleamos nosotros aquí porque nos interesa estudiar cómo el cine manipula con frecuencia el afecto sexual del espectador, específicamente el que va dirigido hacia personas del mismo sexo. Sin embargo, lo más habitual es que en la literatura sobre el tema se emplee "erotismo" en un sentido general. Por ejemplo, en su repaso breve a la historia del erotismo, Bataille (1970) explica entre otras cosas que en la Edad Media el erotismo solo tenía cabida en las representaciones del infierno, es decir, era un erotismo condenado, y cómo la iconografía cristiana juntó con frecuencia el erotismo con el sadismo. Todo ello es erotismo, es cierto, pero desde nuestro punto de vista distinguir el no problematizado del que sí lo está puede dar cuenta de algunos fenómenos o al menos abrir algunos interrogantes. Podemos preguntarnos por ejemplo si el morbo sexual que despiertan en algunas personas las imágenes de cuerpos lacerados y sangrantes, o la necesidad masoquista que tienen otros de sufrir física o moralmente para obtener placer, no serán productos de esta intervención social en un afecto sexual que de modo natural estaría vinculado a sensaciones positivas.

En este sentido, es interesante comprobar cómo en un contexto cultural como el nuestro, en el que, al contrario que lo que había ocurrido en las culturas clásicas, el homoerotismo sano y agradable dejó de tener la posibilidad de expresarse, eran las imágenes de Cristos y santos sufrientes las encargadas de transmitir esa carga erótica, tamizadas eso sí por el dolor y la sangre. Y es significativo que la figura de San Sebastián herido a flechazos y moribundo, se convirtiera a partir del Renacimiento en la figura homoerótica por excelencia (Arroyo 2011, pp. 75 y ss.). Tal como anota Parker (2000, p. 636), las representaciones medievales de un mártir de mediana edad y con barba, fueron dando paso con el tiempo a representaciones cada vez más erotizadas. Algunos han visto en ella un indicio de la supuesta naturaleza sadomasoquista de la homosexualidad o una representación simbólica del martirio que sufre el homosexual en una sociedad que niega la legitimidad de su experiencia y que le empuja hacia el tormento emocional y al suicidio. (Kaye, 1996, p. 87). Esa imagen del joven San Sebastian semidesnudo y herido, con una expresión en la que parece estar entrelazados el placer y el dolor se ha convertido en todo un icono gay, y es paradigmática por su antierotismo en el sentido que nosotros estamos empleando ese término. De Federico García Lorca conservamos varios dibujos, y el hecho de que Yukio Mishima se fotografiara emulando la figura herida de San Sebastian es un indicio de hasta qué punto se internacionalizó. El escritor japonés, del cual Paul Schrader realizó la interesante cinta biográfica *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985), se hizo varias fotos pocos días antes de practicarse el *seppuku* (*hara-kiri*), junto con otras en las que recreaba su propia muerte de distintas formas: en arenas movedizas, atropellado por un camión, con el cráneo destrozado por un hacha, clavándose una espada en el abdomen. La idea era organizar con ellas una exposición fotográfica que debería inaugurarse después de su planeado suicidio, en un gesto enigmático que Vallejo-Najera (1978, p. 16) ha considerado un "alarde de narcisismo masoquista". En suma, lo que nos interesa recalcar aquí es la forma en que este icono asocia el homoerotismo con el dolor masoquista, la frustración del deseo, la muerte, y comprobar cómo las creaciones culturales siguen reproduciendo esta asociación entre erotismo y fatalismo cuando representan las relaciones entre personas del mismo sexo. En otros lugares del estudio analizamos otros filmes que recrean la imagen de San Sebastián como *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*), de 1959 y *Sebastiane*, (1976)

A continuación vamos a seguir profundizando en estos asuntos. Haremos primero un breve recorrido por algunas creaciones que incorporan escenas genuinamente homoeróticas en el sentido que acabamos de exponer, para luego adentrarnos en las representaciones antieróticas de la sexualidad entre hombres, que se fueron haciendo bastante más abundantes en nuestro contexto cultural; en términos generales las primeras son las que emplean las cintas que tratan de transmitir una visión normalizadora de la sexualidad entre hombres, y las segundas las que tienen como intención problematizarla. También prestamos atención a algunas cintas más complejas desde el punto de vista narrativo, que por algún motivo emplean el erotismo en algunas de sus escenas y el antierotismo en otras.



Imagen 262: El escritor se fotografía emulando a San Sebastián en *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985)

DVD. Madrid: Karma Films, 2009

3.2.6.1 - Modalidad erótica

Si echamos un vistazo a la historia del séptimo arte, comprobamos que a pesar de que en el cine mudo y el primer cine sonoro había mucha precaución a la hora de presentar ante el público semidesnudos masculinos y escenas potencialmente homoeróticas, los pocos ejemplos que encontramos están mucho menos problematizados que la avalancha de representaciones antieróticas que llenarían las pantallas, especialmente a partir de los años setenta. Por ejemplo *45 Minutes from Hollywood*, de Fred Guiol (1926), en la cual actuaban Stan Laurel y Oliver Hardy aunque no como pareja cómica, sino por separado, es una cinta de carácter carnavalesco y ritmo frenético que recurre sutilmente a unos desnudos más sugeridos que reales para suscitar ciertas sensaciones e intensificar la hilaridad del público. La película culmina con una agitada pelea que inician Orville y el atracador en la cama de un actor en paro, en lo que podría interpretarse metafóricamente como una sesión de sexo en grupo. De Laurel y Hardy ya hemos revisado algunas de sus gags cómicos con innegables connotaciones homoeróticas: en *Putting Pants on Philip* (1927) el Flaco va por Nueva York vestido con una falda escocesa sin nada más debajo, y cuando el aire del metro le levanta la falda varias mujeres que le ven la entrepierna desnuda se desmayan de la impresión; en *Liberty* (1929) los dos amigos comienzan a desnudarse en cualquier esquina para intercambiarse los pantalones, pero siempre hay alguien que les ve e imagina que deben estar haciendo sexo; en *Angora Love* (1929), sentados en la cama el Gordo le da un agradable masaje en el pie al Flaco, que disfruta tanto como si estuviera a punto de alcanzar el orgasmo, y en *Their First Mistake* (1932) se representa metafóricamente una relación íntima con sexo oral y semen en la cara incluido.

En el cine de entreguerras parece no haber tanto reparo en mostrar a los camaradas expresando su afecto mediante cálidos abrazos y besos sin que se pretenda transmitir la idea de que su relación va más allá de la amistad como ocurre en *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*), de 1926, o *Alas* (*Wings*), de 1927; da la impresión de que en esta época la sociabilidad masculina estaba menos dañada, y que esas muestras de cariño eran contempladas con más naturalidad. Encontramos también algunas imágenes en la que los desnudos o semidesnudos se muestran en las pantallas con una ausencia de pudor que sería inimaginable en la siguiente década. Es el caso de *Lot in Sodom*, de 1933, y *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*), de Jean Vigo (1933), en las que ya nos hemos detenido.

A partir del estallido de la segunda guerra mundial, raras son las cintas en las que se puede atisbar alguna

insinuación homoerótica, en un occidente invadido por el conservadurismo moral. Pero podemos encontrar algún caso aislado en el que se consigue despertar cierta excitación en el espectador empleando alguna que otra argucia calculada con inteligencia. Es lo que ocurre por ejemplo en *Laura* de Otto Preminger (1944). Casi nada en el argumento ni en la trama indica que el refinado escritor Waldo Lydecker pueda tener inclinaciones sexuales no ortodoxas, probablemente porque del guión original se eliminaron las alusiones más claras de ello (Russo, 1987, p. 45). Sin embargo, el modo en que esta caracterizado Waldo es bastante típico: un escritor mordaz y de costumbres delicadas, con una casa decorada con recuerdos de sus viajes y antigüedades, un hombre que porta de modo habitual una flor en la solapa. Además, hay una escena inicial en la película que contiene cierto homoerotismo creado deliberadamente para suscitar la



Imagen 263: Waldo antes de mostrarse desnudo ante McPhearson, en *Laura* (1944)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2006

duda en torno a este personaje. Waldo recibe la visita de un inspector de policía y el escritor tiene la excentricidad de atenderle mientras toma un baño, con una máquina de escribir depositada en un tablero deslizable. Después de hablar un rato con él, Waldo le pide que le acerque el albornoz y hace el gesto de levantarse de la bañera. Inmediatamente la cámara enfoca la cara del inspector, que coge el albornoz y se lo lanza a Waldo. Lo siguiente que vemos es al escritor que ya se ha tapado el cuerpo, pero se nos ha hecho evidente que durante unos momentos el escritor se ha mostrado desnudo ante el policía. Esta escena de inusual intimidad entre los dos hombres puede haber despertado en nosotros un interrogante en torno a las intenciones sexuales de Waldo hacia el policía, además de cierta excitación, ya que se nos ha hecho imaginar al hombre desnudo.

Las cintas en las que se presentaba alguna situación homoerótica aunque fuera muy leve, no fueron demasiado frecuentes en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, seriamente constreñidas por los condicionamientos de la censura. Para encontrar casos más provocativos es necesario acudir a otras latitudes;

ya hemos prestado atención por ejemplo a *¿Qué te ha dado esa mujer!?* (1951) del mexicano Ismael Rodríguez. En Europa y Estados Unidos los ejemplos son contados, pero vamos a enumerar a vuelapluma algunas de las películas que ya hemos analizado anteriormente y que se puede considerar contienen imágenes que exudan cierto homoerotismo no problematizado: en *Obsesión* (*Ossessione*), de 1942, cuando el protagonista Gino duerme junto al Español, éste prende una cerilla para encender un cigarrillo y mueve la mano para iluminar durante unos segundos el cuerpo de su amigo, adivinamos que con cierto deseo contenido; en *El fantasma de Canterville* (*The Canterville Ghost*), de 1944, un soldado en paños menores se lanza asustado a la cama de su sargento y se abraza a él; en *Razzia sur la chnouf* (1954) vemos a un bailarín negro meneando sensualmente las caderas en un antro de mala reputación; en *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*), de 1953, hay un número musical en el que unos bellos atletas de orientación sexual dudosa bailan con unos pantalones de color carne tan ceñidos que parecen desnudos; en *Anders als du und ich*, de 1957, jóvenes semidesnudos emprenden luchas al estilo grecorromano en la casa del refinado homosexual Boris; en *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*) de 1960, el entrenador de boxeo, se mete en el baño justamente en el momento en que Simone y su hermano Rocco se están duchando desnudos para poder así contemplar durante unos instantes desde la penumbra el espléndido cuerpo de los jóvenes; en *Monstruos de hoy* (*I mostri*), de 1963, dos amantes latinos se dan la mano y se miran a los ojos tumbados en la playa; *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections In A Golden Eye*), de 1967, contiene la sugerente imagen de un soldado que monta a caballo desnudo bajo la atenta mirada del comandante y su mujer. También hemos recordado antes algunas películas en las cuales las escenas cuyo homoerotismo era más evidente fueron directamente eliminadas por la censura, como ocurrió con la archiconocida escena de *Espartaco* (*Spartacus*), de 1960, en la que el malvado Craso manifestaba metafóricamente su bisexualidad a su esclavo Antoninus mientras éste le aseaba, y los juegos que tenían lugar entre los deportistas que se bañaban desnudos en *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*), de 1963.

Caso aparte son unas pocas rarezas creadas de forma independiente y lejos de los circuitos habituales de distribución, como los cortos *Fireworks* del norteamericano Kenneth Anger (1947) y en Francia *Un chant d'amour* de Jean Genet (1950). Estas dos piezas suelen equipararse por la época en que se rodaron y el tema que tratan, pero si las comparamos nos damos cuenta de que representan sensibilidades muy distintas. *Fireworks* es un relato problematizador y claramente antierótico, por lo cual nos ocupamos de él más adelante, en tanto *Un chant d'amour* constituye una especie de grito poético a favor de la libertad de amar; no asocia los sentimientos eróticos con sensaciones o emociones negativas, sino que evoca el placer potencial que pueden sentir dos hombres en un momento de intimidad física y denuncia empleando la prisión como metáfora la prohibición social que pesaba sobre el amor entre hombres. Este experimento cinematográfico que realizara ese escritor tan provocativo que fue Jean Genet dura veinticinco minutos y estuvo prohibido en la mayoría de los países hasta los años setenta, no solo por abordar el deseo entre hombres, sino especialmente porque algunas de sus imágenes rozan la pornografía. Nos traslada a una prisión donde varios hombres se encuentran aislados cada uno en su celda. Una de las primeras imágenes es la mano de uno de ellos que intenta entregar por la ventana un ramo de flores, simbólicamente declararle su amor, al habitante de la celda vecina. Esto lo observa el carcelero cuando está llegando a la prisión, y se sonríe levemente. Este hombre uniformado no solo es conocedor de las pasiones insatisfechas que bullen en el interior de esos sórdidos habitáculos, algunos de los cuales tienen grabados símbolos fálicos en las paredes desnudas; ese representante de la autoridad se complace en acercarse de puntillas y explorar el interior de las celdas a través de las mirillas, para deleitarse observando cómo uno u otro preso se acaricia o baila sensualmente mientras se masturba al son de unos ritmos de percusión e instrumentos de viento que evocan mundos exóticos, salvajes y primitivos. El espectador, colocado a su vez en esa posición de voyeur, presencia unas imágenes que incluyen desnudos integrales y penes erectos que son susceptibles de inflamar su deseo; también puede ponerse en la piel de esos hombres que aislados los unos de los otros, alegoría de la alienación en que está sumida la sociabilidad masculina en nuestro entorno cultural, se consumen en un deseo sexual insatisfecho. Los dos reclusos que intentan mostrar sus sentimientos pasándose sin éxito el ramo de flores por la ventana, encuentran una forma de hacer el amor: uno de ellos enciende un cigarrillo y sopla por una larga pajita introducida en un agujero en la pared para que el otro reciba el chorro de humo en su boca, metáfora tal vez



Imagen 264: Lucha de jóvenes gimnastas en *Anders als du und ich* (1957).

Fuente: DVD. Berlín: FilmGalerie, 2006

del semen de uno que penetra en el cuerpo del otro. En cierto momento el carcelero, abrumado por la excitación y el deseo, entra en la celda de uno de los hombres con el revolver en la mano y comienza a azotarle con agresividad, pero pronto se ve envuelto por las fantasías marturbatorias del otro, en las que cuerpos desnudos se acarician e imagina escenas idílicas en las que disfruta de la compañía de su amado en el campo. Vencido por su pasión, el representante de la autoridad coloca su pistola-pene en la boca del preso para que éste le haga el sexo oral. Cuando todo ha acabado el hombre de uniforme sale del edificio en el que se ha visto expuesto a todas esas fantasías homoeróticas, mira a la ventana y observa cómo los dos presos que se aman logran por fin intercambiar el ramo de flores a través de la ventana en una suerte de final feliz.



Imagen 265: Metáforas del amor prohibido en *Un chant d'amour* (1950)

Fuente: DVD. UK: Cult Epics, 2009

Otro caso curioso es *Blowjob* (1964), una creación independiente de un artista como el estadounidense Andy Warhol, que disfrutaba rompiendo todas las convenciones narrativas. Durante algo menos de media hora una cámara fija recoge la cara de un chico que al principio parece bajarse la bragueta para luego dejar que alguien le haga una larga mamada, con momentos en que está experimentando un intenso placer, y otros en que da la impresión de que han parado de estimularle. Después de correrse y subirse la bragueta enciende un cigarrillo, pero ni habla ni mira a la otra persona, lo cual transmite la idea de que todo ha sido algo un tanto impersonal. Placer puro y despojado de cualquier otra consideración.

En la comedia cinematográfica de la época, que habitualmente representaba las relaciones homosexuales empleando la modalidad indirecta, era raro encontrar situaciones que evocaran el deseo homosexual con cierto erotismo y sin problematizar. Sin embargo hay casos excepcionales, como algunas de las películas del francés Gérard Oury. *El hombre del Cadillac* (*Le Corniaud*), de 1965, es una parodia cómica de las películas de gánsteres en la que el potentado Leopold Saroyan tiene que traer desde Italia un cargamento de oro, joyas y heroína escondido en un Cadillac. En cierta ocasión que está en un camping Leopold sale a asearse y en la ducha coincide con un culturista que no para de exhibir sus trabajadísimos músculos, sus bíceps y pectorales. El protagonista lo observa con asombro a través del espejo que tienen enfrente, tal vez con cierto deseo, adivina el espectador. Hay miradas fugaces entre ellos, hasta que el hombre fija sus ojos en Leopold mientras se acaricia los brazos y el pecho sonriendo e insinuándose con bastante claridad. El otro se queda observándole boquiabierto hasta que le pide que pare ya, tentado tal vez por el ofrecimiento. Cuando el musculoso ya se ha ido, Leopold se queda ante el espejo mirando su cuerpo y tocando sus flácidos músculos, que compara con los del hombre que acaba de intentar seducirle. El protagonista, por tanto, decide rechazar la oferta, pero no hay ninguna problematización y al espectador lo que se le queda grabada es esa situación intensamente erótica. En *La gran juerga* (*La grande vadrouille*), también de Gérard Oury (1966) hay una escena que tiene lugar en unos baños turcos en la que entre el vapor varios personajes se insinúan y flirtean con todo descaro, eso sí, como resultado de ciertos malentendidos.



Imagen 266: Leopold es tentado por un joven musculoso en las duchas. *El hombre del Cadillac* (1965)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2008

Es muy significativo comprobar cómo en el cine dirigido al público general posterior a la eliminación de la censura, las producciones que se atreven a incorporar en el relato escenas homoeróticas no problematizadas siguen constituyendo verdaderas rarezas. El motivo es probablemente que la mayoría de los productores y creadores dan por sentado que pueden despertar el rechazo mayoritario del gran público, acostumbrado a las cintas problematizadoras con escenas antieróticas, que han proliferado extraordinariamente. Hay películas que abordan el tema de la bisexualidad como *Domingo, maldito domingo* (*Sunday Bloody Sunday*) (1971), *Cabaret* (1972) o *Soñadores* (*The Dreamers*), del 2003, que recrean agradablemente la sexualidad entre hombres y de las que podemos dudar si considerarlas o no de temática gay, pero en todo caso por el tema que tratan, el de los triángulos sexo-afectivos, están muy cerca. En cuanto al musical biográfico acerca de los Village People *Can't Stop The Music* (1981), que rezuma homoerotismo en todos sus números, se hizo un esfuerzo por hacerla vendible al gran público heterosexualizándola, pero su

esencia es gay aunque trate de ocultarlo. Películas como *The Boys of St. Vincent* (1992) con su recreación en el erotismo del cuerpo infantil dirigido a los ojos adultos, y *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*), de 1994, con ese placentero mordisco vampírico que hace gozar intensamente a Louis, son piezas singulares en un panorama poco propicio para que ese tipo de expresiones del erotismo se hagan llegar al gran público. Y en otros casos como *L'ennemi Naturel* (2004), *Contracorriente* (2009) o *Il compleanno*, (2009) si se suscitan los sentimientos homoeróticos es con vistas a intensificar la posterior tragedia. Por lo demás, otras películas como *Beau Travail* (1999) o *Padre e hijo* (*Otets i syn*), del 2003, cuyo tratamiento de la belleza del cuerpo varonil del soldado y del padre respectivamente va ligado a la sociabilidad masculina, no a la homosexualidad, han sido curiosamente consideradas por algunos de temática gay, aunque sus directores negaran haber tenido esa intención al crearlas.

No son frecuentes los dramas carcelarios en los que se represente de forma carente de problematización las relaciones sexo-afectivas entre los presos, y por eso *Short Eyes*, de Robert M. Young (1977) es una rareza. Cuenta el día a día de los reclusos, la mayoría de ellos negros y latinos, en un tono realista. Hay violencia, pero también momentos agradables en los que cantan o charlan. Los funcionarios son hombres corrientes, que lo único que desean es que haya tranquilidad y no se produzcan demasiados altercados. Cabe destacar que en vez de la típica escena antierótica en la que el homo o bisexual malvado viola salvajemente al inocente hetero, lo que hay aquí es una apasionada declaración de amor en el baño, en una situación con cierto erotismo y planteada con bastante sentido del humor. Juan, un joven mulato está duchándose tranquilamente cuando Paco se le acerca por detrás para besarle en la espalda. Juan lo rechaza tajantemente diciendo que a él no le van esas mariconadas, pero el otro se pone verdaderamente pesado, y entre otras cosas le declara:

- Óyeme, negrito, déjame decirte algo. Tú a mi me tienes loco, me tienes enchungado, man. Yo quiero ser tuyo, yo quiero que seas mío. Dime qué es lo que quieres que yo haga por ti. (...) Que te quiero, que te adoro, nene (...) Tú vas a ser mío, tú vas a ser mi nene lindo. ¡Qué Dios bendiga la tierra que tú pisas!

Juan le dice que lo que le pasa es que está caliente, y Paco sigue insistiendo, comentándole que podría conseguirlo por la fuerza, pero que no va a hacer eso porque no quiere hacerle daño. Aunque Paco no logra que Juan ceda a sus proposiciones, al menos el relato se permite llevar a las pantallas una expresión de amor nada convencional en las películas dirigidas al público general. Ocurre luego que cuando Paco se va entra otro de los presos, un negro ya mayor, que también se pone a bromear con Juan, especialmente cuando ve lo que el chico tiene entre las piernas, coqueteando graciosamente con él. Por otras conversaciones que tienen lugar entre los presos se da a entender que las relaciones entre ellos es algo que conciben con cierta naturalidad. Sin embargo, lo que no toleran es la pedofilia, ya que se ponen de acuerdo para degollar brutalmente a un recluso recién ingresado en prisión del que saben que abusaba de las niñas.

En *Traje de etiqueta* (*Tenue de soirée*), del francés Bertrand Blier (1986), la irrupción de un individuo de sexualidad ambigua en una pareja convencional tiene como resultado la caída por una pendiente que desciende hacia la sordidez y la marginalidad. En un salón de baile Bob, un hombre enérgico, de fuerte carácter y abiertamente bisexual, hace amistad con Monique y Antoine y les enseña a prosperar cometiendo robos. Le cuesta mucho menos seducirla a ella, que estaría dispuesta a librarse de Antoine para quedarse con un hombre fuerte e inteligente como Bob. Pero Bob, aunque asegura haberse acostado con miles de mujeres ha adquirido el gusto por los hombres en la cárcel, y ahora muestra una clara preferencia hacia Antoine. Asegura haberse enamorado de él y emplea toda su elocuencia para seducirlo:

- Te daré por culo y vas a gozar... Tu anito no soportará más éxtasis. Y no servirá de nada pedir auxilio porque no hay



Imagen 267: Erotismo del cuerpo masculino en *Beau Travail* (1999)

Fuente: DVD. London: Artificial Eye, 2000



Imagen 268: Un preso le declara apasionadamente su amor a otro en *Short Eyes* (1977)

Fuente: DVD. New York: Wellspring Media 2003

guardianes, no hay nadie. Estás a solas con tu vergüenza. Y yo voy a transformar tu vergüenza en felicidad, en un ramo de flores.

- Hablas bien cuando quieres...

- Tu boca me inspira...Tu boca y tu corazón, lo voy a robar tu corazón. Tu corazón y todo lo demás. Me introduciré para robarlo todo.

Antoine resiste los avances de Bob, pero finalmente sucumbe y se deja penetrar por él gozándolo intensamente y perdiendo así simbólicamente su masculinidad. Bob consigue entonces librarse de Monique y vivir a solas con Antoine, al que una vez sometido lo trata con el desprecio con el que trataría a una mujer un macho dominante. Un día le pide que se vista de mujer, y le lleva a bailar. Allí descubren que Monique se está dedicando a la prostitución. La historia avanza hacia situaciones cada vez más sórdidas y violentas hasta que al final vemos a Bob y Antoine ejerciendo la prostitución travestidos en compañía de Monique.

Nos encontramos con que muchas de las películas normalizadoras y reivindicativas en cuanto a su intención aún cuando tratan de lanzar mensajes positivos en relación a la sexualidad entre hombres, raramente se atreven a incluir escenas de intimidad con tintes demasiado homoeróticos; igual pasa con las integradoras, que no tienen tantos problemas en llevar a las pantallas las relaciones hetero con mayor explicitud epidérmica, en tanto las que tienen lugar entre hombres tienden a omitirse. Todo esto se resume en una idea básica: nuestro imaginario cinematográfico es en términos generales bastante prolijo en la representación de relaciones heteroeróticas y muy parco en las homoeróticas. Aunque es verdad que hay alguna rara excepción, como la subida de tono *Shortbus*, de John Cameron Mitchell (2006) en la que se entrecruzan las vidas de gays, lesbianas, mirones, sadomasoquistas, frías, multiorgásmicas... y se llevan a las pantallas todo tipo de actividades sexuales, desde coitos convencionales hasta el sexo en grupo, pasando por un trío de chicos, sesiones sadomasoquistas y llegamos incluso a ver cómo uno de los personajes eyacula en su propia boca. Aunque el relato transgrede los límites de la pornografía no desatiende la complejidad psicológica de los personajes, sus íntimas paradojas y sus movimientos emocionales.

Pero es en las películas de temática gay en las que se concentran la mayoría de las escenas homoeróticas. Algunas de las cintas que ya hemos estudiado e incluyen representaciones agradables de la sexualidad entre hombres son: *A Very Natural Thing* (1974); *Taxi al W.C (Taxi Zum Klo)*, de 1981; *Otra historia de amor* (1986); *Lie Down with Dogs* (1995); *Los testigos (Les témoins)*, del 2007; *Avant que j'oublie*, (2007); *Le Roi de L'évasion* (2009); *Do Começo ao Fim*, (2009); *BearCity* (2010), *Mixed Kebab*, (2012), la mexicana *Cuatro lunas*, de Sergio Tovar Valverde (2013), la francesa *El desconocido del lago (L'inconnu du lac)*, de 2013, o la argentina *El tercero*, de Rodrigo Guerrero (2014).

Podemos recordar ahora unas pocas más que nos sirvan de botón de muestra.

Johan, de Philippe Vallois (1976) es una creación experimental producida en Francia. El protagonista es Philippe, un chico que está dirigiendo una película en París mientras su novio Johan está en la cárcel por un motivo que desconocemos. La lectura de la correspondencia entre Philippe y Johan se intercala con imágenes rodadas en blanco y negro, que son las vivencias de Philippe en París ese verano, y con las secuencias desordenadas de la película que está rodando en color. El relato, que es un tanto caótico, está lleno de momentos de un intenso homoerotismo carentes de toda problematización; por el contrario, hay un esfuerzo por teñir esos momentos de connotaciones y emociones positivas. Así, comienza mostrando una zona de encuentro al aire libre en París, el jardín de las Tullerías, donde Philippe ha ido a ligar. Allí conoce a un chico, se lo lleva a su casa y mientras está haciendo el amor con él, desnudos



Imagen 269: Bob consigue seducir tanto a Monique como a Antoine en *Traje de etiqueta* (1986)

Fuente: DVD. Barcelona: Underground Pictures 2011



Imagen 270: Bellas imágenes de Philippe y Walter haciendo el amor en *Johan* (1976)

Fuente: DVD. Amsterdam: Homescreeen, 2008

ambos en la cama, se escucha su voz en off leyendo una de sus cartas a Johan en la que queda claro que la relación entre ellos es estable, pero abierta. El encuentro sexual termina con Philippe penetrando al chico. Luego, los dos charlan amistosamente, contentos por el buen rato que han pasado y se despiden. Otra de las ocasiones en que Philippe tiene un ligue esporádico ésta es la forma que tiene de contárselo por escrito a su novio Johan; como vemos asocia el hecho de estar siendo penetrado con la alegría y la esperanza.

Esta noche he conocido a un chico de Túnez. Era guapo. Me folló en un callejón, cerca de una línea férrea abandonada. El cielo estaba despejado; vi pasar una estrella fugaz, y pedí un deseo como cuando era niño.

Y tal vez las imágenes más bellas y divertidas son las de su encuentro sexual con un chico negro llamado Walter en el que la cámara se recrea largo rato, al igual que los momentos posteriores en que cocinan mientras bailan un animado ritmo africano. Por lo demás, la cinta nombra muchos otros asuntos relacionados con las vivencias de los gais de esta época en la que se había generalizado la libertad sexual y aún el sida no había comenzado a hacer sus estragos: el uso lúdico del popper (nitrato de Amyl), algunas prácticas especializadas como el sadomasoquismo o el fistfucking.

Sebastiane, dirigida por Derek Jarman y Paul Humfress (1976), es toda una cinta de culto en la subcultura gay, una película histórica sin parangón que nos traslada a principios del siglo IV después de Cristo, época en la que el emperador Diocleciano llevó a cabo la última gran persecución contra los cristianos; poco después, en el 324, su sucesor Constantino se convertiría al cristianismo. Es tal vez el clásico del séptimo arte que mejor ha sabido recrear la figura de San Sebastián como icono gay y hacer patente el contraste que existe entre el homoerotismo profano y esa imagen dolorosa del agonizante joven semidesnudo. Un aspecto interesante de *Sebastiane* es que intercala escenas de un intenso erotismo con otras violentas y antieróticas, lo cual no es demasiado frecuente. Las cintas que intentan problematizar la sexualidad entre hombres tienden a emplear el antierotismo, y las que desean transmitir una idea de normalidad el erotismo, pero *Sebastiane* es más compleja en sus planteamientos y rehuye adoptar una postura maniquea: no reivindica la sexualidad profana para denunciar las castrante moral cristiana, ni tampoco ensalza los valores cristianos frente a la perversidad sexual de los pueblos precristianos, sino que plantea dos concepciones del mundo y sensibilidades diferentes.

La historia comienza con una fiesta que se celebra en el palacio del emperador. Un grupo de bailarines con grandes penes de colores está ejecutando una danza profana en la que se emula el sexo oral y anal. Diocleciano está rodeado de efebos que le sirven; su favorito, Sebastian, al que ha nombrado capitán de su guardia, se acerca y le besa en los labios. Arbitrariamente, el emperador ordena a uno de sus esclavos negros que acabe con la vida de un joven que tiene a su lado por ser cristiano, y el negro lo mata de un mordisco en la yugular. La sexualidad desinhibida y profana queda así simbólicamente unida a la brutalidad asesina y a la falta de respeto por la vida. Sebastian recrimina al emperador, y como consecuencia pierde su cargo. Es desterrado a un campamento lejano en un caluroso desierto de Oriente con otros siete soldados y el capitán Severus.

Vemos como el capitán disfruta observando la desnudez de Sebastian mientras se lava y los chorros de agua corren por su piel; se oye un poema en que se ensalza la belleza del cuerpo masculino comparándolo con el sol. Los entrenamientos, los juegos en el mar, las bromas en el dormitorio, el aseo en los baños, están cargados de erotismo y además la sexualidad entre los soldados no es algo ajeno o inconcebible. En el grupo hay de hecho dos amantes Antoni y Adrian a los que vemos haciendo el amor en la montaña y en el mar, en unas bellas escenas a cámara lenta en las que los dos hombres se besan, sus cuerpos dorados se acarician y chapotean en el agua. Severus quisiera tener el mismo tipo de relación con Sebastian, pero éste no accede a sus pretensiones por mucho que lo castiga y lo tortura. Lleno de frustración, Severus ordena sea sometido a martirio y muerto a flechazos, en lo cual colabora el resto de los soldados sin poner la menor objeción.

Las primeras escenas de *Miradas en la despedida* (*Parting Glances*), de Bill Sherwood (1986)



Imagen 271: Erotismo y antierotismo en *Sebastiane* (1976)

Fuente: DVD. Madrid: Armadillo, 2005

constituyen otro ejemplo de cómo las cintas de temática gay pueden permitirse representar los encuentros homosexuales de forma agradable e incluso divertida, algo sumamente raro en las dirigidas al gran público. Vemos a los protagonistas, dos jóvenes de unos veintiocho años, en un parque de Nueva York. Robert corre y Michel lee un libro. Al volver a su casa hacen el amor por iniciativa de Robert, que comienza a dar besos en el cuello a su pareja y le arrastra hasta el dormitorio. Sabemos que se desnudan porque contemplamos cómo van cayendo al suelo una a una sus prendas, y aunque la relación en sí se omite luego les vemos duchándose juntos. Robert abraza con ternura a Michael quien pronto sabremos está un poco disgustado porque tienen que separarse temporalmente, ya que Robert va a viajar a África por motivos laborales. La película cuenta las siguientes veinticuatro horas en la vida de los protagonistas, lo cual da oportunidad de hacer un retrato de los ambientes juveniles de la época sin olvidar la amenazante pandemia del sida.

Especial interés tiene *Amantes criminales* (*Les Amants Criminels*), de François Ozon (1998) por la originalidad con la que representa el homoerotismo, con la salvedad que es difícil asegurar de forma inequívoca que este filme sea de temática gay. Narra en tono de cuento de hadas la historia de Luc y Alice dos estudiantes de instituto de unos diecisiete años con rasgos de sociopatía. Alice se burla de su novio Luc porque no consigue alcanzar la erección con ella; además lo utiliza para vengarse de otro chico, Saïd, y le convence de que tienen que matarlo para vivir una aventura, para experimentar algo nuevo. Tras el sangriento asesinato a cuchilladas de Saïd, Luc y Alice van en coche al bosque y entierran el cadáver, pero allí hay un hombre que observa lo ocurrido, se lleva el cuerpo de Saïd para devorarlo y atrapa a los dos jóvenes. El hombre del bosque deja encerrada a Alice en el sótano de la casa e inicia una relación a la fuerza con Luc. Atándolo con una cuerda al cuello pasea con él por los bosques enseñándole cómo caza con cepos a los conejos, le da de comer y se asean desnudos en un barreño, frotándose el uno al otro el cuerpo con la esponja y el jabón. El hombre del bosque le pide también que se acueste a su lado, y ambos comienzan a mantener unas relaciones sexuales plenas de erotismo y de placer



Imagen 272: Robert y Michael se duchan después de hacer el amor en *Miradas en la despedida* (1986)

Fuente: DVD. New York: First Run Features, 1999



Imagen 273: El hombre del bosque resulta ser mejor de lo que parecía y produce un intenso placer a Luc, en *Amantes criminales* (1998)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

sexual que contrastan con el hecho de que se produzcan en el contexto del secuestro. Comienza suavemente, acariciando a Luc y asegurándole que no va a hacerle daño, consigue vencer sus resistencias y termina penetrándole repetidas veces, pero con suavidad para que no le duela. La expresión de placer de Luc es evidente, y de eso se da cuenta Alice, que les oye haciendo el amor desde el sótano. Al final de la historia, los gritos de Luc cuando la policía los ha detenido y ve que están maltratando a su amante por considerarlo el asesino de Saïd, revelan que ha desarrollado hacia su captor un intenso apego, y que incluso tal vez se ha enamorado de él. En esta cinta tan original de Ozon lo que comienza siendo una relación potencialmente antierótica, un rapto y una violación, termina convirtiéndose en un agradable descubrimiento de la propia sexualidad y del placer por parte del protagonista masculino.

Como hemos visto los dramas carcelarios dirigidos al público general suelen transmitir la idea de que las relaciones sexuales entre los presos son violentas y carentes de ternura y los aliados del protagonista suelen ser camaradas con los que la amistad es asexual. Sin embargo las películas de este género que enfocan esa realidad desde una perspectiva homosexual sí se atreven a incluir escenas eróticas más audaces. Por ejemplo la alemana *Gefangen*, de Jörg Andreas (2004) cuenta la historia de Dennis, un chico que entra en prisión para cumplir una condena de dos años por robo. La película alterna las situaciones eróticas con las antieróticas, pero las escenas que más peso tienen en el relato son las primeras. Desde el principio se ven desnudos integrales, y los encuentros sexuales entre los hombres son excitantes, aunque más que mostrarse imágenes de ellos se deja al espectador que adivine lo que pueda estar pasando en el interior de las celdas. En cuanto a Dennis, conoce a un recluso de origen estadounidense y raza negra llamado Mike que desde el primer momento le gusta. La primera vez que entran en contacto y se

besan se refrena, ya que no tiene mucha experiencia con los hombres, pero la segunda vez se deja llevar y disfruta mucho mientras Mike le acaricia, le estimula los pezones y le hace el sexo oral hasta provocarle un intenso orgasmo; la escena se lleva explícitamente a la pantalla, aunque no se vean la boca y el pene en si. Los días que pasan antes de tener la oportunidad de ver de nuevo a Mike, Dennis se masturba con gran placer pensando en él. Surgen dificultades: durante un tiempo los separan y a Dennis lo violan en grupo, pero al final logran que los pongan en la misma celda y pasan juntos el resto de la condena disfrutando de su relación romántica.

También la británica *Release*, de Darren Flaxstone y Christian Martin (2010) contiene momentos de intenso erotismo que se alternan con las típicas situaciones de violencia carcelaria para establecer la diferencia entre un tipo de relación y otra. En las primeras imágenes se nos muestra a dos hombres que duermen tranquilamente, uno con la cabeza sobre el pecho del otro. Se trata del padre Jack y de Martin, uno de los guardas de la prisión, que cuando puede se queda a pasar la noche con él en secreto.

A lo largo del filme se recrean situaciones de intimidad llenas de sensualidad, palabras suaves, besos ardientes y sentimientos románticos, aunque siempre planea sobre ellos el miedo a ser descubiertos. Luego sabremos que Jack fue condenado por ahogar en la bañera a su hermano pequeño, que estaba enfermo de leucemia y padecía graves dolores, pero inicialmente se nos hace creer que se trata de un pedófilo, ya que los otros presos al saber que Jack era sacerdote asumen que ese debe ser su delito. El destino que asigna el relato para los amantes es trágico, porque a Martin lo despiden del trabajo, y el día que espera la liberación de Jack una vez cumplida su condena, presencia lleno de dolor cómo otro de los reclusos lo apuñala con un crucifijo justo antes de franquear la verja de salida; no obstante se ha dado al espectador la posibilidad de simpatizar con los amantes y de sentir que un amor como el de ellos vale la pena vivirlo.

Podemos poner como ejemplos finales un puñado de cintas más recientes distribuidas por firmas especializadas en temática gay. La alemana *Rückenwind*, de Jan Krüger (2009) tiene un argumento sencillo y de una agradable cotidianeidad. Dos jóvenes, Robin y Johann, que mantienen una relación sexo-afectiva, disfrutan de unos días de vacaciones en el campo. Con sus mochilas y bicicletas recorren senderos y se adentran en los bosques disfrutando del tiempo cálido y del bonito paisaje veraniego. No hacen gran cosa. Duermen al aire libre, se entretienen en algunos juegos, toman el sol, observan el cielo. Cuando pierden las mochilas y las bicicletas, a modo de gamberrada asaltan a unos ciclistas para pedirles de forma imperativa su comida, conocen a una mujer que viven aislada en mitad del bosque en compañía de su hijo adolescente, y pasan un tiempo en su casa. Las relaciones sexuales que tienen lugar entre ellos se omiten, pero la cámara sí se recrea en algunos momentos de cierto erotismo: las caricias, besos y abrazos, sus cuerpos cuando se bañan en el río. En una ocasión, desnudos de pie en la orilla, después de haber juguetado en el agua, contemplan serenamente el bello paisaje y Robin le da unas graciosas palmaditas en el culo a su compañero como muestra de su complicidad e intimidad.

En *Strapped*, de Joseph Graham (2010) un joven chapero se queda encerrado en un edificio de apartamentos y como no halla la salida vive una sucesión de experiencias con varios de sus residentes, con los que mantiene algunas conversaciones interesantes y todo tipo de prácticas sexuales (penetra y es penetrado, chupa y es chupado), en su mayoría gratificantes, a cambio de dinero. Vamos a detenemos únicamente en el primer encuentro por la forma en que representa una penetración anal placentera, tiñéndola de connotaciones positivas. Es con un hombre de origen ruso; por algunas fotos parece ser militar, y los dibujos infantiles que adornan la pared revelan que probablemente sea padre. Se comporta de forma muy cortés y tímida. Le da un vaso de vino y pone música lenta, pero se muestra inhibido. Con mucho tacto el chapero, que es un experto, se acerca y comienza a bailar lentamente con él, y así es como empiezan a charlar. El ruso le cuenta que solo mantuvo una relación con otro chico cuando tenía dieciséis años. Ya más relajado, desnudos en la cama, el chapero penetra a su cliente, que disfruta intensamente. Solo vemos la parte



Imagen 274: Un amor interracial en prisión. *Gefangen* (2004)

Fuente: DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2005



Imagen 275: Robin le da unas palmaditas en el culo a su novio en *Rückenwind* (2009)

Fuente: Berlin: Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2009



Imagen 276: El ruso disfruta inmensamente siendo penetrado en *Strapped* (2010)

Fuente: DVD. New York: TLA Releasing, 2010

superior de sus cuerpos, por lo cual no podríamos calificar la escena de pornográfica, pero la forma en que se representa el acto es muy realista. Ya hemos comentado que con frecuencia en el cine comercial los coitos anales entre hombres suelen llevarse a la pantalla de forma poco creíble, con una penetración inmediata sin dilatación alguna del esfínter, y normalmente asociados a sensaciones negativas. Aquí sin embargo el chico se toma su tiempo para introducir el pene en el ano del cliente, a quien le duele primero un poco, pero que luego comienza a disfrutar muchísimo. La cámara se recrea en los gemidos de placer del ruso hasta que el ritmo se acelera y llega al orgasmo. El chico, que parece no haberse corrido, saca el pene, y hasta en ese detalle la escena es realista, ya que al

otro le duele un poco en ese momento. Luego el ruso comenta con expresión casi de agradecimiento que se ha corrido sin ni tan siquiera tocarse. Mientras el joven se está vistiéndose, el otro parece contento, y cuando el chico le pregunta cómo se siente, le responde que se siente libre. Esto deja un poco desconcertado al chaperó, ya que imaginamos sabe que muchos hombres cuando han terminado se sienten culpables. Pero el otro reitera con satisfacción que se siente libre. Se trata de una idea sumamente transgresora en un contexto en el que ser penetrado es lo peor que le puede pasar a un varón correctamente socializado en los valores dominantes.

Gerontophilia (2013), se sale del estilo habitual que emplea su director Bruce LaBruce, muy aficionado a sorprender al espectador con escenas sexuales cercanas al gore, abundantes en sangre y vísceras. En este caso el cineasta canadiense da un giro en su estética para explorar una filia poco conocida, con la intención de cargar de erotismo unas imágenes que normalmente causan asco o rechazo en esta cultura nuestra tan adoradora de la juventud. Lake es un chico como cualquier otro, a quien le gusta salir a tomar copas con sus amigos y besuquear a su novia, pero hay en él una peculiaridad del deseo: siente una intensa atracción erótica hacia los hombres ancianos, a quienes no puede dejar de admirar cuando pasea por las calles, o cuando los ve bañándose en la piscina. El joven disfruta dibujándolos a lápiz, y a través de su mirada nosotros aprendemos también a recrearnos en la belleza de esos cuerpos marchitos y ajados que no por ello dejan de ser espléndidos. El hecho de que Lake comience a trabajar en una residencia de ancianos multiplica las opciones de satisfacer su pasión y allí es donde mantiene sus primeras relaciones homosexuales, pero eso precipita la ruptura con su novia. Pronto Lake simpatiza con el Sr. Peabody, un hombre de ochenta y dos años del que llega a enamorarse y con que emprende un viaje en coche por los nevados paisajes de Canadá, durmiendo en hoteles. La cámara pone el énfasis en las caricias, los besos y la ternura de sus encuentros con una suave música de fondo, y se nos hace saber también que han mantenido relaciones con penetración empleando preservativo. El romance termina pronto, ya que el Sr. Peabody muere, pero al menos lo hace después de haber disfrutado de unos días de felicidad junto a su joven pareja.



Imagen 277: *Gerontophilia* (2013) nos enseña a percibir la belleza en los cuerpos marchitos de los ancianos.

Fuente: DVD. New York: TLA Releasing, 2014

3.2.6.2 - Modalidad antierótica

En tanto las modalidades homocentrada e integradora en cuanto al punto de vista y la normalizadora en cuanto a la intención son más propensas a incluir representaciones agradables y con cierto erotismo de la intimidad sexual entre hombres, son mucho más abundantes las cintas con intención problematizadora que incluyen escenas antieróticas; podríamos de hecho considerar al antierotismo como una forma más de problematización. Todas estas producciones tienen en común el hecho de que presentan imágenes que son capaces de despertar la excitación o el placer para inmediatamente asociar a esa emoción primaria otras emociones negativas de forma secundaria (inquietud, miedo, vergüenza, odio, asco) a la representación que se está llevando a la pantalla de la sexualidad entre hombres. Al vincular sensaciones desagradables y sentimientos negativos a esa actividad interpersonal cuyo objetivo original es obtener placer, y en su caso la ternura o el amor, se produce una suerte de transformación problematizadora de las emociones. Estas formas de representación son tan frecuentes y tan reiterativas que podemos afirmar sin demasiado miedo a

equivocarnos que básicamente nos desenvolvemos en una cultura antierótica en lo que a la sexualidad entre hombres se refiere, y que eso se ha acentuado incluso desde la eliminación de la censura previa.

Ya hemos recordado en el resto del estudio buen número de filmes que contienen escenas antieróticas y las hemos descrito con cierto detalle, entre otras: el ataque del loco Saul al galán hetero en *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*), de 1932; la violenta escena de las duchas en *The Strange One* (1957); la violación del héroe por parte de los malévolos turcos en *Lawrence of Arabia* (1962); los desagradables encuentros homosexuales y las fantasías de ser violado que tiene Joe en *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*), de 1969; la relación con trágico final entre el chofer y el niño en *El conformista* (*Il conformista*), de 1970; el brutal encuentro sexual entre los protagonistas de *El gángster* (*Villain*), de 1971; el dramático suicidio del joven Allan tras ser violado en prisión de *La casa de cristal* (*The Glass House*), de 1972; la chocante relación sexual entre los soldados alemanes en *Portero de noche* (*Il portiere di notte*), de 1973; la necrofilia y el canibalismo de *La ternura de los lobos* (*Die Zärtlichkeit der Wölfe*), de 1973; la brutalidad y el sadismo de *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), de 1976; el espeluznante desvirgamiento anal de un recién casado en *Calígula* (*Caligola*), de 1977; la muerte de la Manuela tras el baile del beso en *El lugar sin límites* (1978); la asesinato de Collin poco después de haber ligado en *El largo viernes santo* (*The Long Good Friday*), de 1980; la trágica escena final de *El hombre herido* (*L'homme blessé*), de 1983; los travestis asesinados por el cruel teniente de policía en *Distrito 34: corrupción total* (*Q & A*), de 1990; la salvaje violación que sufrió el idealizado protagonista siendo niño en *El príncipe de las mareas* (*The Prince of Tides*), de 1991; la desagradable escena del nacimiento del monstruo en *Frankenstein de Mary Shelley* (*Frankenstein*), de 1994; los malvados homosexuales violadores de *Pulp fiction* (1994); los sádicos juegos de dominio de *Fall Time* (1995), el provocativo acercamiento sexual de James Whale hacia su jardinero en *Dioses y monstruos* (*Gods and Monsters*), de 1998; la violación de que es objeto el arrogante neonazi Derk en prisión por parte de sus compañeros ideológicos en *American History X* (1998), el asesinato del mendigo homosexual en *Verano de corrupción* (*Apt Pupil*), de 1998; la violenta escena de la barca en *El talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*), de 1999; el rapto y abusos de que fue objeto Dave en *Mystic River* (2003); el beso y apuñalamiento del loco obsesivo en *El intruso* (*Enduring Love*), de 2004; las sórdidas prácticas sado-maso de *Un año sin amor* (2004); la brutal violación de que es objeto el chapero Neil en *Oscura inocencia* (*Mysterious Skin*) (2004). los sanguinolentos encuentros sexuales de *Otto or, Up with Dead People* (2008); los sórdidos encuentros sexuales de Antonin en *J'ai reve sous l'eau*, de Hormoz (2008); la recreación morbosa en la agonía de Basil en *El retrato de Dorian Gray* (*Dorian Gray*), del 2009. Aún así vamos e reincidir en el asunto haciendo un repaso a otra serie de filmes que aún no habíamos mencionado y que emplean de forma relevante el antierotismo para llevar a las pantallas los momentos de intimidad entre hombres.

Para empezar, no podemos dejar de recordar el corto de trece minutos de duración *Fireworks* (1947) del estadounidense Kenneth Anger, inspirado en una pesadilla que tuvo el director a los diecisiete años; ya comentamos que su forma de representar la sexualidad entre hombres es opuesta a la empleada por Jean Genet en *Un chant d'amour* (1950). *Fireworks* fue exhibido en una pequeña sala de Los Ángeles en una proyección a la que acudieron entre otros James Whale y Alfred Kinsey, quien adquirió una copia para su Instituto. Se trata de una fantasía masoquista con un fuerte contenido homoerótico en la que Anger, después de haber soñado que un marinero lo sostiene en brazos, se arregla y sale de su casa por una puerta que resulta ser la entrada a un servicio de caballeros. En esa excursión nocturna en busca de sexo se encuentra en un bar a un marinero culturista que exhibe sus músculos durante un buen rato mientras él se deleita observándolo atentamente.

Si la escena hubiera acabado ahí, hubiéramos podido considerarla erótica, pero ocurre que una vez despertado el placer con todas esas imágenes tan excitantes, el relato entra en una progresión de violencia creciente que tiñe la experiencia erótica que había suscitado en el espectador de todo tipo de emociones negativas (dolor, inquietud, miedo y asco fundamentalmente). Anger le pide fuego al marinero; este lo abofetea y le retuerce el brazo, para luego ofrecerle una gran antorcha formada por un haz de ramas que ha prendido en una chimenea, lo cual es interpretable como como una metáfora de la pasión y del pene. El protagonista enciende el cigarrillo, y mientras fuma se ve rodeado por un grupo de marineros que se le acercan blandiendo amenazantes cadenas en las manos, se abalanzan violentamente sobre él y lo desnudan. Se ve entonces cómo alguien le mete dos dedos en las fosas nasales, lo cual hace que exploten las venas y



Imagen 278: Joe fantasea que es violado en *Cowboy de medianoche* (1969)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2000

sangre abundantemente. Los marineros lo apalean brutalmente y laceran su piel mientras él se retuerce de dolor. Alguien escarba en sus vísceras, tal vez en busca del corazón, pero lo que encuentra en el interior de su cuerpo es una brújula. Un chorro de leche, metáfora probablemente del semen que emiten los marineros que lo violan, le cae en la cara y en el cuello, para luego deslizarse por su torso desnudo y mezclarse con la sangre que brota de sus heridas. El orgasmo queda representado por un cartucho de fuegos artificiales que ocupa el lugar del pene del marinero. Y por fin un árbol de navidad que parece simbolizar la religión cristiana se acerca y prende fuego a una serie de fotos en las que se reproduce la imagen inicial del marinero con el protagonista en brazos, para que el fuego purificador las consuma. En realidad todo se reduce a fantasía onanista, pero algunas de las sensaciones que nos suscita son tan sumamente desagradables que no podemos dejar de preguntarnos cómo es que a alguien pueden excitarle ese tipo de imágenes tan morbosas.

El corto de Kenneth Anger recrea un asunto que se repite de forma casi obsesiva en los relatos cinematográficos que abordan el asunto de la homosexualidad: el miedo del hombre a ser sometido sexualmente y violado por otros varones. Una explicación superficial de que este temor se halle tan arraigado en la psique masculina sería que ello supondría la pérdida de la propia dignidad y de la virilidad. Ya hemos comentado además que entre algunos pueblos precristianos la violación anal fue empleada como castigo penal y como una forma de expresar la victoria sobre el soldado vencido, lo cual también podría explicar al menos parcialmente la pervivencia de ese temor ancestral. Pero teniendo en cuenta que el peligro real de ser violado es hoy en día es muy remoto para un varón adulto que se desenvuelva en un ambiente social normal, tendríamos que plantearnos que tal vez esa fantasía lo que verdaderamente esté expresando simbólicamente es otro peligro mucho más acuciante para cualquier hombre socializado en los valores dominantes: el de desear ser penetrado y si eso ocurriera el hecho de disfrutarlo, ya que eso significaría que ha dejado de ser heterosexual y se ha convertido en homosexual. Por descabellado que pueda parecer, hay cintas que expresan este miedo subjetivo presentando literalmente a un personaje que después de ser violado se convierte en homosexual, lo cual es irreal, porque nadie disfruta siendo violado a no ser que con ello se esté cumpliendo algún deseo íntimo: en *El dossier 51 (Le dossier 51)*, de 1978, unos psicólogos que están buscando cuál es la vulnerabilidad de un diplomático casado y con hijos, averiguan que durante el servicio militar fue violado por un paracaidista e imaginan que eso le debió causar placer, por lo cual deciden mandar a un agente secreto para que lo seduzca y le haga experimentar su homosexualidad latente; en *Bambola* (1996), Bigas Luna plantea con gran torpeza una situación en la que un preso que le quiere quitar la novia a otro hace que violen a su rival con la foto de un chico delante de la cara, para que éste asocie el placer que va a sentir mientras lo follan con ese chico y cambie la atracción que sentía hacia su novia por una orientación homosexual del deseo. Más hábil fue Paul Verhoeven cuando planteó este asunto en *Spetters* (1980), que cuenta las correrías de una pandilla de chicos aficionados al motociclismo. Uno de ellos, Eef, que públicamente se muestra como heterosexual y sale con una de las chicas del grupo, frecuenta los lugares de ligue gay para extorsionar a los hombres casados y robarle el dinero a los chaperos; en apariencia lo que le mueve es el dinero que obtiene, pero en una ocasión le vemos observando con tal vez demasiada curiosidad cómo un chico se la chupa a un señor, escena que se lleva a la pantalla explícitamente. Lo que ocurre es que un día cuatro hombres para darle un escarmiento, y también para que se dé cuenta de qué es lo que le gusta de verdad, lo violan por turnos. La escena es violenta, pero el hecho de que todo parezca una broma le quita peso dramático; es ese suceso el que hace a Eef aceptar que lo que le gusta son los hombres y comienza a salir con uno de los violadores.

Vamos ahora a explorar algunas de las abundantes cintas que expresan estas fantasías tan presentes en



Imagen 279: *Fireworks* (1947) despliega una fantasía masoquista e intensamente antierótica.

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2008



Imagen 280: Eef descubre violentamente su sexualidad en *Spetters* (1980)

Fuente: Naarden: Arcade Movie 2000

nuestro imaginario colectivo y que son una señal más de que el deseo homosexual es algo que permanece latente de una forma u otra en la psique de los varones en su conjunto; básicamente estas películas lo que hacen es poner al espectador en la piel de personajes heterosexuales que son asaltados por figuras masculinas que, podemos interpretar, encarnan sus propios temores inconscientes y les obligan a realizar el acto prohibido. De modo reiterativo, los violadores son retratados como hombres fríos y sanguinarios, en ocasiones con una orientación sexual indiferenciada, sin la menor empatía y que encuentran gran placer sexual en dominar a sus víctimas; pueden estar retratados por lo demás con algún rasgo que evoque la monstruosidad física o su apariencia ser perfectamente normal. Lo significativo de todos estos filmes es que suelen combinar un fuerte homoerotismo con el concepto de que las relaciones entre hombres son intrínsecamente violentas y vejatorias. Se evoca así el deseo homosexual en el espectador para asociarlo inmediatamente con sensaciones negativas como el dolor y la muerte y enseñarle así que ese es un camino hacia el que no debe transitar. Esta tendencia narrativa tiene su origen en historias como la de Drácula y otros seres monstruosos, asunto en el que ya nos hemos detenido; la diferencia es que en estos casos el asalto y la relación sexual son explícitas, no expresadas a través de metáforas como la del mordisco del vampiro.

Un clásico en esta línea es la producción estadounidense *Defensa* (*Deliverance*) de John Boorman (1972). Cuatro amigos que viven en la ciudad se juntan un fin de semana para hacer el descenso de un río en canoa, pero lo que comienza siendo una excursión que prometía diversiones y un sano contacto con la naturaleza termina convirtiéndose en una pesadilla. En cierto momento a dos de ellos, Ed y Bobby, los abordan dos lugareños rudimentarios, desaseados y con unas dentaduras tan deterioradas que les dan un aspecto espantoso, como las figuras amenazantes que provienen de la sombra, y que aparecen en los sueños para hacerle revivir ciertas emociones e impulsos que han quedado relegados al inconsciente. Amenazándoles con una escopeta se disponen a vejarnos sexualmente: a Ed lo atan a un árbol y a Bobby, que es un poco obeso, uno de ellos le obliga a quitarse la ropa. Contemplar la desnudez de su cuerpo blanco en calzoncillos es susceptible de suscitar algún afecto erótico en el espectador, pero solo para teñirlo inmediatamente de inquietud y miedo. Durante largo rato se produce una situación sumamente violenta en la que el indeseable individuo se complace humillando a Bobby, llamándole cerdo, toqueteándole con lascivia mientras él intenta huir arrastrándose manchado de barro por la hojarasca, y cabalgando entre risas en su grupa para acabar bajándole los calzoncillos y penetrarlo mientras imita los guarridos del cerdo, lo cual lo animaliza más aún, hasta correrse. Ocurre que cuando se disponen a obligar a Ed a que le haga el sexo oral al otro, que con voz estúpida elogia lo bonita que tiene la boca, los otros dos amigos llegan al lugar sin ser vistos y uno de ellos empleando el arco atraviesa con una flecha al hombre que acaba de violar a Bobby, quien aún permanece tumbado boca abajo con el culo al aire e inmovilizado a causa de la conmoción. El violador recibe así el castigo por la transgresión que ha cometido, y la cámara se recrea en su teatral agonía. Después de esta elaborada escena, el resto del relato mantiene la tensión hasta el final, ya que los cuatro amigos tienen que enterrar el cuerpo, intentan atrapar al segundo asaltante que ha huido y sufren distintos incidentes. La irrupción repentina e indeseada del deseo homosexual ha supuesto un punto de inflexión en sus vidas.

No siempre pero sí con bastante frecuencia, el destino de quien ha mancillado el honor del hetero haciéndole experimentar la sexualidad prohibida es la muerte, desenlace que el espectador espera y aplaude. Esto es algo que ocurre en muchas películas además de *Defensa* y otras que ya hemos mencionado como *Pulp fiction* (1994). La eliminación del agresor representa en cierta forma la necesidad que tiene el varón correctamente socializado de sepultar de nuevo en el inconsciente esos impulsos prohibidos que por algún motivo han salido a la luz, bien porque la víctima de la violación lo deseara íntimamente, bien porque el agresor le obligara a experimentarlos. Repasemos a vuelapluma algunos ejemplos de géneros cinematográficos muy diferentes. En el drama carcelario *Un hombre inocente* (*An Innocent Man*), de Peter Yates (1989), Jimmie, un ciudadano honrado y felizmente casado, es condenado por un delito que no cometió. Nada más entrar en prisión el negro Jingles comienza a ensañarse con él y en cierta ocasión le arrastra al gimnasio para que observe detenidamente cómo un amplio grupo de reclusos negros se encargan de vejar salvajemente a un marroquí. Con una malévola sonrisa le advierte que eso es lo que le va a pasar a él si no se pliega a sus deseos; horrorizado ante lo que ha presenciado, y ante el peligro que corre de ser violado



Imagen 281: Los violadores de *Defensa* (1972) son primitivos seres de pesadilla.

Fuente: DVD. London: Warner Home Video, 2007

de forma tan brutal, el protagonista se ve en la necesidad de asesinar a su enemigo aunque eso vaya contra sus principios. Lo hace apuñalándolo en los lavabos de la prisión, donde el negro ha ido a defecar, con lo cual queda asociada la muerte con la analidad y con ese espacio propicio para los encuentros sexuales entre hombres. En la cinta de ciencia ficción *Estación Lunar 44* (*Moon 44*), de Roland Emmerich (1990), un grupo de delincuentes es liberado de la prisión para que puedan cumplir determinada misión en una base espacial: deberán pilotar las aeronaves siguiendo las indicaciones de un grupo de chicos jóvenes que son diestros en el manejo de ordenadores y control de vuelo. Un día que están todos los hombres desnudos en las duchas, escena que suscita ciertos sentimientos homoeróticos, uno de los pilotos se acerca a uno de los jóvenes controladores de vuelo, le acaricia con lascivia la cara, se burla de él feminizándolo y abusa sexualmente de él; aunque la relación en sí se omite, al chico le quedan heridas sangrantes en la cara después de la brutal sesión de sexo no deseado. El piloto ha sido retratado de un modo lo suficientemente desagradable como para que el espectador se alegre cuando poco más tarde el jovencito, como venganza, se encarga de estrellar contra las rocas lunares la aeronave pilotada por su cruel violador; luego se ahorca, con lo cual los dos varones que mantuvieron relaciones sexuales en el filme tienen como destino la muerte. *Vulgar*, de Bryan Johnson (2000) trata de advertir empleando el humor absurdo que acercarse al mundo gay y transgredir los límites del género puede ser extremadamente peligroso para cualquier hombre hetero. El protagonista es Will, un payaso con dificultades laborales que decide ofrecer un servicio innovador: el de payaso travestido que realiza striptease a domicilio. En su primer trabajo se ve metido en una encerrona con un perverso hombre casado y sus dos hijos retardados, que le dan de beber alcohol y le golpean hasta dejarle anulado y con un aspecto patético. Los juegos de cámara, los gritos y las imágenes deformadas recrean una terrorífica pesadilla que culmina con el padre dándole un desagradable beso en la boca y finalmente violándolo mientras los dos hijos lo sujetan. La escena termina con un primer plano de la boca pintada del protagonista gritando de dolor mientras el otro lo penetra. Will logra superar la situación traumática y con el tiempo triunfar como payaso en un programa televisivo infantil. Todo va bien hasta que los tres indeseables reaparecen con la intención de dañarle de nuevo, pero esta vez Will consigue matarlos a los tres. Al final, después de patear el cadáver de su violador, que simboliza sus propios impulsos homosexuales negados, se le ve divirtiéndose mucho en su programa de la tele, y realizando una tarea moralmente aceptable, esta sí, como la de divertir sanamente a los niños. En el drama carcelario *Animal Factory*, de Steve Buscemi (2000) Roy, un chico que acaba de ser condenado por venta de marihuana, tiene la suerte de conocer a Erl, un preso veterano gracias al cual su estancia en prisión se hace más llevadera porque se encarga de que lo pongan en su celda, integra al chico en su grupo de amigos y le protege de posibles ataques y violaciones, amenaza que está permanentemente en el aire. Inicialmente Roy desconfía de las intenciones de Erl, pero éste le deja claro que aunque se siente atraído hacia él no quiere ligárselo ni poseerlo sexualmente, sino tener una relación más que nada sentimental. La posibilidad de tener sexo, especialmente con los jóvenes, no es una posibilidad ajena para los compañeros de celda de Roy, pero a él lo respetan, y la única violencia que sufre por parte de ellos es una violación en grupo, pero solo fingida y entre risas. Con quién sí tiene problemas Roy es con otro preso que lo aborda un día en el baño y le introduce el dedo en el ano para ir preparando la penetración. La violación no se consuma, pero Roy toma venganza y con la ayuda de Erl lo acuchilla. En el drama político alemán *Führer Ex*, de Winfried Bonengel (2002), Heiko y Tommy son dos jóvenes hetero que viven en Berlín Oriental en los años ochenta, antes de la caída del muro de Berlín, y sueñan con escapar a occidente para poder emigrar a Australia. Intentan pasar la frontera, pero son atrapados, con el resultado de que dan con sus huesos en prisión. Tommy simpatiza con la ideología neonazi porque piensa que son los únicos que están plantando cara a los comunistas en su país, en tanto Heiko es escéptico en ese asunto hasta que uno de los reclusos que tiene la responsabilidad de mantener la seguridad interna en la prisión le viola salvajemente en las duchas y lo deja tembloroso en el suelo. Acuden en su ayuda su amigo Tommy y los otros ultraderechistas para patear hasta dejar moribundo al malévolo comunista homosexual; la cámara se recrea en su cuerpo desnudo malherido y sangrante. Luego Heiko se ve obligado a defenderse de un compañero de celda que quería obligarle a tener sexo con él, y lo apuñala con un destornillador. A partir de ahí se convierte en un fanático anticomunista y un neonazi convencido, hasta que la vida le enseña que la brutalidad no tiene signos políticos. La película histórica de aventuras, *Voleurs de Chevaux*, de Micha Wald (2007), nos traslada a la Rusia del siglo XIX. Dos hermanos, Jakub y Vladimir, se alistan con los cosacos y se ven sometidos a un



Imagen 282: Mark se venga del hombre que lo violó y luego se suicida en *Estación Lunar 44* (1990)

Fuente: Video Beta. Barcelona: Record Visión, 1991

régimen disciplinario sumamente severo. Las relaciones entre los hombres son tensas y nada amables. Jakub tiene más entereza para soportarlo, pero Vladimir es un chico de carácter débil y eso es algo que aprovechan los otros. Periódicamente, cuando todos duermen, varios de los cosacos lo arrastran fuera y abusan sexualmente de él. Eso es algo que Vladimir prefiere ocultarle a su Jakub, pero una noche éste advierte lo que está ocurriendo y mata a palos al chico que estaba violando a su hermano y preguntándole con sadismo mientras lo penetraba si eso le gustaba. Tanto el encuentro sexual como la pelea subsiguiente se desarrollan en la penumbra, con unos gemidos de dolor y un crujir de huesos rotos que producen escalofríos.

Los dramas carcelarios son un terreno fértil para este tipo de relatos, ya que se adentran en un ámbito de sociabilidad masculina que es propicio a los encuentros sexuales entre presos y para que muchos hombres cuya preferencia es heterosexual recurran a las relaciones homosexuales. Pero llama la atención el hecho de se traslade de forma reiterada la idea de que las relaciones sexuales en ese contexto son intrínsecamente violentas y vejatorias, habitualmente las que se producen entre un hombre envilecido que busca satisfacer sus sádicos impulsos sexuales y sus víctimas inocentes. Las amistades presentadas de forma más atractiva en este contexto son las alianzas asexuadas que se establecen entre los reclusos que se apoyan mutuamente. Esto se ve muy bien por ejemplo en la coproducción franco-estadounidense *Papillon*, de Franklin J. Schaffner (1973), una cinta histórica que cuenta las desventuras de Lui y Papillon, dos delincuentes franceses que son desterrados a la Guayana. Experimentar tantas penalidades hace que entre ellos se forje una estrecha amistad. Los valores que se ensalzan son la lealtad y el apoyo mutuo, y aunque hay momentos de intensa afectividad e incluso ternura entre ellos, su relación carece de connotaciones homosexuales. En una ocasión en que Papillon está en la enfermería se nos da a conocer a un personaje explícitamente "invertido" o "afeminado", como se califica a sí mismo. Se trata de Maturette, un joven condenado por asesinato, con rasgos un tanto finos que lo atiende afectuosamente. Una noche Papillon observa cómo otro preso caracterizado de forma especialmente desagradable, sucio, con un gorro turco en la cabeza y unos dientes llenos de caries, que es quien se encarga de arrastrar los cadáveres de los enfermos que fallecen, se acerca a la cama donde reposa Maturette. Este terrorífico personaje en el que se encarna el deseo homosexual le pone una flor roja en la boca al joven como forma de feminizarlo, y con sus sucias manos le acaricia el torso desnudo y le mete mano en la entrepierna, con una repugnante expresión de lascivia. En otra ocasión se acerca a su cama con una navaja, y se la pone a la altura del pene, amenazando simbólicamente con penetrarle. Obviamente, el público asocia inmediatamente sensaciones poco gratas (asco, y miedo) a esa evocación del acto homosexual y se desidentifica inmediatamente de tal personaje; probablemente se alegra además al contemplar cómo Papillón y Maturette lo atacan violentamente poco después. Una noche el joven finge acceder a mantener relaciones sexuales con él y le da la mano. Inmediatamente entre los dos lo apalean hasta dejarlo inconsciente en medio de la enfermería y acto seguido escapan acompañados de Lui con destino a Honduras. No nos detendremos en las entretenidas aventuras que los personajes vivirán a partir de ese momento. Únicamente señalar que como contrapartida al encuentro homosexual representado de forma antierótica, el relato presenta brevemente unas momentos en los que Papillon disfruta de un encuentro lleno de erotismo con una indígena en el idílico entorno de las playas de Centroamérica. Se deja claro así cual es la sexualidad socialmente aceptable y cual es la que no. Por lo demás y a pesar de todo, el hecho de que los protagonistas incluyan en su huida a este personaje homosexual, con quien mantienen una colaboración positiva, contiene ciertamente un mensaje ligeramente normalizador. En la misma línea, *El espantapájaros* (*Scarecrow*), de Jerry Schatzberg (1973) cuenta la simpática amistad que surge entre Max, un expresidiario que acaba de recuperar su libertad y que viaja hacia el norte con el sueño de comenzar una nueva vida, y Francis, un hombre que tiene la intención de reencontrarse con su ex y ver por primera vez a su hijo. Aunque ambos están interesados por las mujeres, se insinúa que en presidio Max pudiera haber incurrido en algún tipo de actividad homosexual. Entre otras peripecias son condenados a un mes de privación de libertad por haber agredido a un policía. Dentro de la cárcel otro preso llamado Jack, un individuo indeseable, violento y con cierto poder, se interpone entre los dos amigos: se acerca con regalos y favores a Francis al mismo tiempo que se encarga de que a Max le den

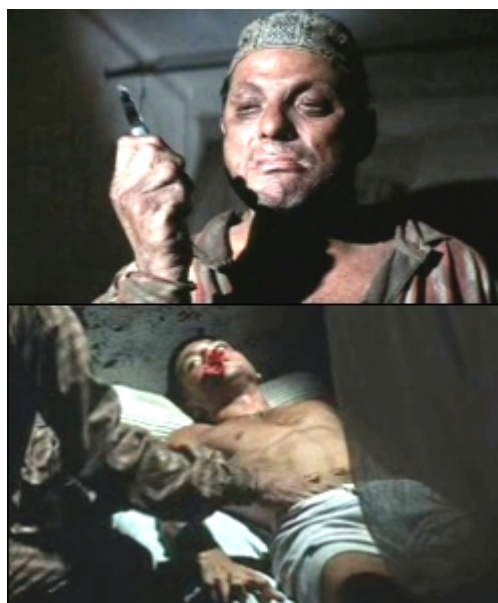


Imagen 283: Desagradable encuentro entre el preso lascivo y el joven Maturette, en *Papillon* (1973)
Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2000

las tareas más incómodas. Así, la camaradería carente de connotaciones sexuales, que es la valorada, peligra por la intromisión de Jack, cuyo interés hacia Francis es sexual. Tras una situación violenta en el que Jack apalea a Francis por rechazar sus acercamientos y negarse a satisfacerle sexualmente, Max venga a su amigo propinando una tremenda paliza al perverso agresor homosexual.

En este tipo de relatos la idea de que dos reclusos además de amigos puedan ser amantes es casi inconcebible; en la ruptura de esta convención reside precisamente la originalidad de *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*), de Alan Parker (1978). Este filme, que dice estar basado en hechos reales, no se diferencia demasiado de los típicos dramas carcelarios en la que el macho dominante y de sexualidad indiferenciada somete al macho dominado; tiene en común con *Lawrence of Arabia* (1962) el hecho de que representa al turco como un salvaje cruel y lascivo que amenaza la integridad del héroe. La novedad es que aquí se incluye también una escena en la que la intimidad entre hombres tiene componentes positivos, como forma de marcar una clara diferencia entre el aliado europeo y el turco vil. Corre el año 1970. El estadounidense William Hayes es encerrado de forma indefinida en una cárcel turca por tráfico de drogas. Pasan los años y otro europeo llamado Erich se convierte en su mejor amigo. Charlan para darse ánimos, fortalecen y asean sus cuerpos juntos y en cierto momento vemos cómo después de haberse bañado, en la penumbra que crea el vapor del agua, se acarician y se dan un tierno beso en la boca, imágenes que van acompañadas de una música de fondo que ensalza ese momento de intimidad; aunque no se den detalles acerca de la duración o profundidad de la relación, las connotaciones que se asocian son de placer, comunicación y amistad. En contraste con esta agradable escena que tiene lugar entre los dos europeos, en la película hay varios momentos extremadamente violentos en las que el contacto íntimo del protagonista con los hombres turcos está asociado directamente con el dolor, el asco o la muerte. En una de las ocasiones, después de haber sido atado por las piernas colgando boca abajo y apaleado brutalmente, el carcelero se acerca y le abre de piernas, imaginamos que para penetrarle; más adelante, su torturador se baja los pantalones con la intención de violarlo de nuevo, momento en que William se lanza de cabeza para atacarle y del empujón deja clavado azarosamente a su enemigo del cuello en un pincho que sobresalía de la pared. Y otra vez William ataca a un preso turco que le había delatado y después de una violenta pelea, cuando el otro ya está moribundo, acerca su boca a la de él, pero no para darle un tierno beso, sino para arrancarle la lengua de un mordisco.

No siempre la víctima logra vengar la ofensa y eliminar al agresor en este tipo de filmes que denuncian la violencia carcelaria. También es frecuente que el hombre vejado se suicide, o que sea asesinado por sus violadores. En este caso el espectador no puede alegrarse con la muerte del malvado, pero en todo caso la repugnancia moral que le suscitan estos hechos hace que se desidentifique tanto de los villanos como del deseo homosexual que encarnan. *Scum*, de Alan Clark (1979), por ejemplo, denunciaba la brutalidades que tenían lugar en un reformatorio de Reino Unido ante la mirada indiferente de los responsables, que preferían no intervenir en lo que acontece entre los menores. La película muestra cómo tres chicos se acercan a otro que está cuidando las plantas de un invernadero y dos de ellos lo sujetan mientras el tercero lo viola. El muchacho queda destrozado y ante la indiferencia de los cuidadores se suicida cortándose las venas en la celda. *Bad Boys*, de Rick Rosenthal (1983) también transcurre en un reformatorio, donde después de violar en grupo a uno de los chicos nuevos, lo tiran desde el segundo piso de la galería por haber intentado atacar a sus agresores con una navaja. La producción germano-canadiense *Stoic*, de Uwe Boll (2009), que dice estar basada en hechos reales, comienza planteando un misterio en torno al suicidio de Mitch, uno de los cuatro compañeros que compartían celda en una prisión, para luego explicar que el motivo fue el trato brutal que recibió por parte de sus tres compañeros: le hicieron comerse un bote de pasta de dientes, beber orina y uno de ellos lo violó por el ano.

La idea de que la prisión es una especie de escuela de sadismo sexual en la que los hombres que allí caen aprender a satisfacer sus impulsos de forma enfermiza es otro lugar común en este tipo de cintas. Así, en la producción canadiense *Fortune and Men's Eyes*, de Harvey Hart (1971) un chico un tanto ingenuo llamado Smitty, que tenía novia, entra en prisión para cumplir una condena de seis meses por un delito menor. Comparte celda con dos chicos gais y con Rocky, que es aparentemente hetero. La prisión se presenta como un lugar salvaje donde los débiles son humillados por los fuertes ante la indiferencia de los funcionarios.



Imagen 284: Erotismo con el aliado, antierotismo con el enemigo. *El expreso de medianoche* (1978)
Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2008



Imagen 285: La amistad entre Rocky y Smitty pronto se vuelve violenta en *Fortune and Men's Eyes* (1971)

Fuente: VHS. Los Ángeles: MGM/UA, 1990

Poco después de su ingreso, Smitty está a punto de ser violado por una pandilla de chicos que quieren pasar un buen rato con él, pero el hecho de que Rocky le proteja le salva temporalmente, y hace que se decidan por otro; para que la situación cause mayor impresión, entre los agresores hay un tuerto que se desnuda para penetrar a su víctima, escena concebida para despertar cierto homoerotismo morboso en el espectador. Tras algunas conversaciones íntimas en las que se muestra encantador, Rocky ofrece a Smitty un pacto de amistad un tanto abstracto consistente en que se ayudarán el uno al otro, y Smitty acepta encantado sin darse cuenta que Rocky implícitamente le está proponiendo una relación íntima que incluya el sexo aunque ellos no sean homosexuales.

Pronto Rocky le agrede brutalmente en las duchas y a partir de ahí se acostumbra a usarlo como un juguete sexual. En última instancia Smitty logra ponerle límites tras una pelea en la que deja a Rocky medio muerto durante una de las sesiones de sexo no deseado, pero comienza entonces a reproducir el mismo estilo de relación de dominación con otro de los muchachos de la celda. En la misma línea va *American Me*, de Edward James Olmos (1992), que dice estar basada en hechos reales y cuenta la historia de Santana, un joven delincuente de origen mexicano que es condenado en 1959 a dieciocho años de prisión. Ya la primera noche otro preso lo amenaza con una navaja y lo viola, en una escena poco creíble porque la penetración se produce de forma inmediata y se supone que en cuarenta segundos se ha corrido. Sea como sea, Santana no tolera lo ocurrido, se enfrenta inmediatamente a el agresor mientras otros chicos del dormitorio musitan “¡mátalo, mátalo!” y acaba con su vida clavándole la navaja. Con esta violenta escena que le hace obtener el respeto de los demás comienza su larga estancia en prisión, en la que no nos detenemos. A lo que sí nos interesa prestar atención es a lo que ocurre cuando Santana sale de prisión siendo un hombre ya maduro y mantiene su primera relación con una mujer. Las imágenes de este contacto heterosexual se van intercalando con las de una violación de la que esta siendo objeto un recluso en prisión. La brutalidad con la que se representa el encuentro homosexual forzado, que termina con un cuchillada que le dan en el culo al hombre agredido, contrasta vivamente con el tono romántico que adquiere la relación heterosexual, con suaves caricias y una luz tenue; pero después de penetrar vaginalmente a la mujer en una postura convencional como es la del misionero, Santana le da la vuelta e intenta hacerlo por el ano aunque ella gime que no y logra zafarse de él. Se transmite así la idea de que la sexualidad violenta que ejercía en prisión han creado en Santana un malsano gusto por la sexualidad anal.

Tras esta incursión que hemos hecho en las abundantes escenas de violaciones anales y acercamientos no deseados que pueblan nuestro imaginario, vamos a seguir repasando en orden cronológico otras recreaciones antieróticas destacables, muy distintas unas de otras pero que tienen en común el hecho de que troquelan en el espectador el placer que despierta el afecto sexual para asociarlo a sensaciones y emociones negativas.

En el peculiar western de carácter iniciático *El topo* (1970), Alejandro Jodorowsky narra empleando el lenguaje onírico y desplegando gran cantidad de asociaciones simbólicas, las distintas etapas que el protagonista tiene que ir superando y los rivales que tiene que ir venciendo en un camino aparentemente sin sentido que es su propia vida. Frente a la manifiesta heterosexualidad del Topo, cuyas acciones están condicionadas durante gran parte del relato por sus parejas femeninas, las rarezas sexuales son algo que caracteriza a sus enemigos, entre otros el fetichismo, el apego excesivo a la madre o la homosexualidad. Hay una escena en concreto destacable por su elaborado antierotismo. Cuatro hombres de sexualidad descontrolada, borrachos y chabacanos al mando de un coronel han ocupado una misión franciscana y se entretienen asesinando



Imagen 286: Los soldados humillan sexualmente a los franciscanos en *El topo* (1970)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011

indiscriminadamente a los habitantes de los poblados cercanos y cometiendo todo tipo de tropelías. La bisexualidad de los cinco hombres es evidente, porque desearían poseer a la mujer del coronel, pero dado que les está vedada se entretienen con los franciscanos. Cuatro de ellos están atados a la pared. Los malhechores los desatan hacen una amable reverencia con sus sombreros en la mano y les obligan a punta de pistola a bailar con ellos el vals que toca una gramola. Uno abraza tiernamente a su pareja, otro le besa la mano, el tercero le muerde sensualmente la barbilla y la nariz, y el último le besa apasionadamente en la boca para luego vestirlo de virgen. Acto seguido vemos que han desnudado a los cuatro franciscanos los llevan a hombros y luego los cabalgan, azotando sus traseros sangrantes, metáfora ésta posiblemente de la penetración anal.

Aunque la polémica *A la caza (Cruising)* de William Friedkin (1980) sería una película de temática gay, la mirada que se lleva a las pantallas es la del hetero que observa la homosexualidad como una realidad entre pintoresca, morbosa y terrorífica. Steve Burns, un policía casado, debe hacerse pasar por gay para investigar la sucesión de asesinatos que están teniendo lugar los ambientes leather y sadomaso, de Nueva York. No es una escena en concreto, sino el conjunto del relato, el que se encarga de ir tiñendo el afecto homoerótico de emociones negativas como el asco, la inquietud y el miedo. La primera que se suscita en el espectador es la del asco, presentado la imagen de un brazo y otros restos humanos sin identificar que sabremos pertenecen a hombres homosexuales que han sido asesinados. Luego se nos traslada a los ambientes gays, representados como unos ámbitos sórdidos y peligrosos: hombres que bailan semidesnudos o en calzoncillos, esnifan popper, practican el sexo en grupo e incluso el *fistfucking* en público, azotes y otras prácticas de dominación. Dos de ellos ligan y van a un hotel. Solo se ven fragmentos de sus cuerpos y su imagen lejana reflejada en un espejo, con ruidos urbanos como fondo sonoro y nada que inspire sensaciones agradables. Después de pasar la noche juntos uno de ellos inmoviliza al otro, le ata manos y piernas y acuchilla salvajemente su cuerpo desnudo por la espalda. De esta forma la idea de que dos hombres se conozcan para pasarlo bien juntos queda asociada al terror, pero también al asco, ya que la siguiente imagen que vemos es la de un policía que está sintiendo náuseas al ver el cadáver del homosexual asesinado, que reposa sobre una camilla de espaldas con buen número de cuchilladas a la vista, mientras el doctor explica que el ano estaba dilatado al morir y que un ligero desgarró delataba el acto sexual. La película sigue en ese tono y la situación acaba por afectar personalmente a Steve quién, se sugiere, tal vez comience a vacilar en sus preferencias sexuales; cuando resuelve el caso el protagonista deja atrás ese mundo para volver con su mujer y reafirmarse en su heterosexualidad, pero ya no puede volver a ser el mismo.

En la griega *Angelos*, de Giorgos Katakouzinos (1982) el romance que surge al principio entre los protagonistas pronto se enrarece y deriva en tragedia. La historia comienza con una redada que tiene lugar una noche en la zona de ligue de un parque. Entre los homosexuales que intentan huir está Angelo. Corriendo en la oscuridad se encuentra con un marinero llamado Mikhalis, quien le propone salir con él e involucrarse en una relación estable. Los dos hombres se van a vivir juntos y durante algún tiempo todo va bien hasta que Mikhalis le regala unos vestidos femeninos y le convence para que se prostituya. Angelo accede, ya que eso le permite complacer en todo a su pareja. Si en esta primera parte del relato los momentos de intimidad entre ellos son breves y están representados con escaso erotismo, a medida que avanza la historia comienzan a hacerse más frecuentes las escenas antieróticas en el que asocia la homosexualidad con el peligro y la muerte. Todo culmina en la trágica escena final. Tras una discusión Mikhalis golpea y viola brutalmente a Angelos; es ésta la única vez que se muestran ante las cámaras sus relaciones sexuales, y solo para acentuar el morbo. Por la noche, en la cama Angelos observa a su bello amante dormido. Entonces se levanta, se dirige a la cocina para coger un gran cuchillo, regresa al dormitorio, apuñala a su pareja en el abdomen y luego lo degüella con total frialdad. La terrible imagen del asesinato, con los dos hombres desnudos en lo que había sido su nido de amor, alcanza un elevado dramatismo.

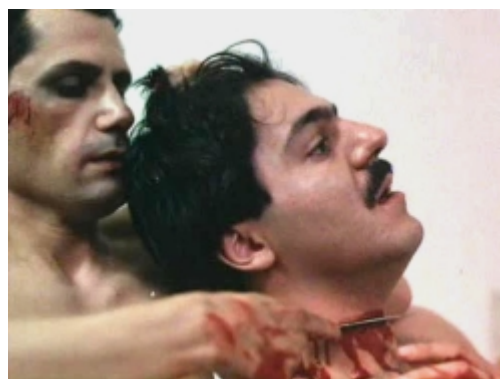


Imagen 287: Romance que desemboca en tragedia. *Angelos* (1982)

Fuente: DVD. Atenas: Odeon, 2004

Otra cinta destacable por su empleo del antierotismo es la holandesa *El cuarto hombre (De vierde man)*, de Paul Verhoeven (1983). Se trata de una elaborada intriga protagonizada por Gerard, un escritor católico, alcohólico, antisocial, engañoso y bisexual. El retrato que se nos hace de este complejo antihéroe lejos de favorecer que nos identifiquemos con él provoca el asombro y el rechazo. Sabemos que vive con un joven violinista y que la relación entre ellos no es demasiado armoniosa cuando al principio de la historia se levanta

tembloroso y el que adivinamos su amante le insulta llamándole borracho. Gerard fantasea entonces que lo estrangula con el cinturón del albornoz antes de acudir a la estación de Amsterdam para coger un tren hacia otra ciudad en la que va a impartir una conferencia sobre su obra literaria. Durante el acto Gerard conoce a Christine, la tesorera de la asociación cultural que le ha contratado, y después de pasar la noche en su lujosa residencia inicia una relación sentimental con ella. Chistine además de ser una viuda muy rica y atractiva es servicial y cariñosa, de modo que cuando le insinúa a Gerard que se siente sola y que desea que se quede a vivir con ella durante un tiempo, él se siente afortunado y no duda en aceptar. Pero Chistine tienen un joven amante, Herman, y se lo hace saber sutilmente a Gerard dejando a su vista una carta con la foto de él. Ocurre que Gerard se siente vivamente atraído hacia Herman, y se las arregla para que Chistine lo invite a pasar unos días con unas intenciones un tanto ambiguas: por un lado el de seducirlo, y por otro el de eliminarlo como rival. Entre tanto, la mente del protagonista se ve invadida frecuentemente con terroríficas visiones premonitorias que le avisan de un peligro inminente. Cuando se entera de que Chistine había estado casada tres veces y sus tres maridos habían muerto en unas circunstancias un tanto extrañas, comienza a imaginar a Chistine como una bruja o una araña que, como la viuda negra, atrae a los machos para luego devorarlos. ¿Quién será el cuarto hombre?, se pregunta. ¿Herman o él mismo?



Imagen 288: Un inquietante contacto sexual en el cementerio es el preludio de la muerte en *El cuarto hombre* (1983)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2006

La prolongada secuencia en la que nos interesa detenernos por su antierotismo se produce cuando Gerard y Herman van a dar una vuelta a solas en coche. Cuando pasan junto a un cementerio se cruzan con una misteriosa mujer que lleva un ramo de rosas en el brazo y a la que Gerard había visto en sus sueños. Los dos hombres comienzan a seguirla, pero la pierden de vista, y como estalla una tormenta se refugian en un mausoleo. En ese escenario tan lúgubre, con el sonido de la intensa lluvia y de los truenos de fondo es en el que se produce el inquietante contacto sexual entre ellos. Gerard abraza por detrás a Herman, y éste después de resistirse un poco responde a sus besos apasionados y se deja seducir por sus palabras. Herman baja para hacerle el sexo oral a Gerard, y cuando éste comienza a expresar en su cara el placer que siente, visualiza a la luz de un relámpago la imagen de las urnas en las que reposan las cenizas de los tres maridos de Chistine, dándose cuenta así de que el mausoleo en el que han entrado es el de la seductora viuda negra. Se le pasa entonces por la imaginación, mientras Herman se la chupa, las tres muertes: uno devorado por los leones en el Safari Park, otro estrellado contra el suelo por haber fallado el paracaídas, y el tercero en un choque entre

lanchas en el mar. Con esta asociación directa entre el placer, el terror y la muerte concluye el breve momento de intimidad entre Gerard y Herman. Acto seguido comienzan a discutir acerca de Chistine: Gerard advierte a Herman que uno de ellos dos va a ser el cuarto hombre en morir, a lo que el otro responde que no se va a dejar engañar, que lo que pretende es meterle miedo para quedarse él solo con Chistine. Gerard, sin embargo, está aterrizado y decide volver a Amsterdam. Cuando regresan en el coche se produce el horrible accidente que Gerard ya había imaginado premonitoriamente: unas largas varas metálicas que estaban siendo transportadas por una grúa se clavan en el cráneo de Herman, le sacan un ojo y le perforan el cerebro. Ese es el castigo casi inmediato que Herman recibe por haberse dejado tentar por los placeres del homoerotismo. En cuanto a Gerard, después del impresionante suceso, entra en un estado delirante y cae en manos de un médico del círculo de Chistine, quien le pone una inyección, no sabemos si con objeto de calmarle o con intención de acabar con su vida.

Ya hemos comentado que el asco es una de las emociones negativas que se puede asociar a la actividad sexual entre hombres. Las vomitonas, escupitajos, orines o heces asociadas al momento en que va a producirse el acto homosexual o después de haberse realizado, instalan esta emoción en el espectador. Un claro ejemplo lo encontramos en *Poison*, de Todd Haynes (1991) un filme en el que se alternan tres historias con distintos estilos narrativos sin ninguna conexión aparente entre ellas. Nos interesa detenernos en la tercera, titulada "Homo". El protagonista es John Brom que con treinta y un años es recluido en la prisión de Fontenal por un robo. El funcionario que le atiende al entrar le pregunta con pudor si practica... y ante el asentimiento de John anota en su ficha "homosexual". Eso ocurre en 1944, pero John lleva toda su vida en el mundo de la delincuencia. Dieciséis años atrás había estado encerrado en un reformatorio y en ese mundo

masculino es donde buscaba "la violencia del amor"; había incluso celebrado una boda privada con otro hombre mayor que él, con el que intercambió anillos. En ese reformatorio había otro chico, Jack Bolton, al que todos atormentaban porque era pequeño y débil. Ahora, después de tantos años se lo vuelve a encontrar en la prisión, más fuerte y con una apariencia mucho más masculina. Jack le enseña casi con orgullo las cicatrices que ha ido marcando su piel en sucesivas peleas y ahora es Jack quien adopta una posición de dominio y se permite llamar maricones a los reclusos más débiles. John comienza a obsesionarse con Jack y pasa las noches tejiendo fantasías en las que Jack es el centro y que siempre acaban con una escena violenta. Siente celos porque Jack lo rechaza y al parecer mantiene una relación secreta con otro preso. Un día John se acerca a Jack con cara seria y sin decir nada. Este empieza a abofetearle, pero John reacciona, se lanza sobre él y después de una pelea en la que le roba algún beso, le pone de espaldas y parece penetrarlo. Todo eso ocurre en la penumbra y entre unos jadeos que transmiten sensaciones desagradables asociadas con el dominio y a la sumisión. Cuando John se corre, por las palabras de Jack sabemos que no ha llegado a penetrarlo, pero a John eso no le importa, y le advierte que a partir de ahora lo harán cuando él quiera. Esta escena va seguida inmediatamente por otra retrospectiva en la que ambos están en el reformatorio y John observa como los demás chicos humillan a Jack obligándole a que abra la boca y mire hacia arriba para recibir sus escupitajos en una especie de ejercicio de puntería. La cámara se recrea largo tiempo en ello y la imagen de su cara llena de salivazos despierta en el espectador un profundo asco que queda asociado directamente al violento contacto sexual que acaba de representarse entre John y Jack. Luego sabremos que Jack Bolton intentó escapar de la prisión con otro recluso y que fue abatido a tiros por uno de los guardas.

El príncipe de las mareas (*The Prince of Tides*), de Barbra Streisand (1991), es un relato bastante tramposo en el sentido de que los primeros mensajes que se lanzan al espectador acerca de la homosexualidad dan a entender que se desea transmitir un mensaje relativamente normalizador, pero si nos fijamos bien en la historia nos damos cuenta de que no es así. En realidad el único momento en que se representa un contacto sexual entre personas del mismo sexo es la violación que sufrió el protagonista cuando tenía trece años, descrita con hiperbólica violencia. Tom Wingo vive en el sur de Estados Unidos con su esposa y sus tres hijas. Tiene que viajar a Nueva York porque su hermana gemela Savannah ha intentado suicidarse de nuevo, y allí se entrevista con la psiquiatra que lleva el caso, la doctora Susan Lowenstein. A medida que Susan intenta averiguar conversando con Tom cuál fue el suceso traumático que impulsa a Savannah a destruirse a sí misma, la relación entre ellos se hace cada vez más cordial hasta el punto de que se enamoran. Durante su estancia en la ciudad Tom se queda en la casa que su hermana. Al entrar en el apartamento lo primero que ocurre es que Eddy, un vecino gay amigo de Savannah, piensa que Tom es un ladrón y lo encañona amenazadoramente con una pistola. Aunque el malentendido se aclara pronto y enseguida Eddy saluda amablemente a Tom, la asociación alegórica que se establece entre el peligro y el encuentro entre los dos hombres es evidente; no en vano la pistola se emplea con frecuencia como metáfora del pene. De forma que este breve momento de tensión constituye un precedente metafórico en el relato de la violación anal que Tom sufrió siendo niño, en la que sí intervino un pene real, de la que los espectadores aún no tienen noticia. Cuando por fin la psiquiatra logra extraer los recuerdos que Tom intenta esconder con tanto afán se describe lo ocurrido con tintes dramáticos un tanto subidos de tono, alternando las salvajes escenas de las violaciones con la lenta descripción que hace Tom:



Imagen 289: Asquerosa lluvia de escupitajos en *Poison* (1991)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2010



Imagen 290: Arriba, Eddy con su amenazante pistola. Abajo, la violación. *El príncipe de las mareas* (1991)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2002

tres lascivos presos escapados de la cárcel irrumpieron violentamente en la casa mientras bailaban tranquilamente y violaron brutalmente uno a su madre y otro a Savannah. Lo que a Tom le cuesta más verbalizar es que el tercero a quien violó es a él. Cuando lo consigue le explica a Susan que el hombre le amenazó con cortar el cuello si se movía, le llamó carne fresca, y le dijo que nada le gustaba más que la carne tierna y fresca. Que para él lo que había ocurrido era inconcebible, porque no sabía que eso se lo podía hacer un hombre a un niño, y lo único que quería en ese momento era morir. Luego su hermano mayor, Luke, logró abatir a dos de los presos con una escopeta, y su madre al tercero con un cuchillo. Por orden de la madre, entre todos enterraron los cadáveres y se aseguraron de que nadie se enterara jamás de lo ocurrido, ni siquiera su padre.

Continuando con este repaso cronológico, no podemos pasar por alto la espeluznante representación de una relación sexual con penetración anal que contiene *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*), de David Cronenberg (1991), tanto por su originalidad como por su potente recreación antierótica. Se trata de una adaptación libre de la polémica novela que William S. Burroughs publicara originalmente en 1959 y de la que hay disponible una traducción al español (Burroughs, 1989). En ella se ponían en palabras las alucinaciones experimentadas por el escritor tras el consumo de diversas drogas. El libro está repleto de alusiones a la sexualidad entre hombres en un largo discurso delirante que menciona insistentemente y de forma obsesiva esos asuntos. No llegamos a tener la certeza de que el narrador participe en realidad de actos homosexuales o si todo ello es producto de sus temores inconscientes o de su morbosa imaginación.



Imagen 291: Espeluznante representación de una penetración anal en *El almuerzo desnudo* (1991)
Fuente: DVD. Madrid: Avalon productions, 2007

En el difícil ejercicio que hace Cronenberg de trasladar al lenguaje cinematográfico el caótico escrito se omiten la mayoría de las abundantes menciones directas de los actos homosexuales presentes en el libro, unos más agradables que otros. El protagonista en la versión cinematográfica es William Lee, un exterminador de cucarachas cuya mujer se inyecta por vía intravenosa el insecticida de su marido, un polvo amarillo altamente adictivo. Cuando Lee comienza a su vez a drogarse con él entra en un estado alucinatorio y ve a un gran insecto que habla por una boca que se asemeja a un ano. Este le indica que debe asesinar a su esposa, ya que es una agente de una organización secreta. Lee ignora inicialmente las instrucciones del repugnante insecto -que parece simbolizar la sexualidad anal homosexual que rechaza- lo

mata a zapatazos, y preocupado por el efecto que está teniendo en su psique el polvo amarillo visita a un doctor que le ofrece un antídoto. Se trata de un polvo negro que teóricamente actuaría bloqueando el efecto del insecticida, pero ocurre que por el contrario al consumirlo entra en un estado aún más delirante. Tras matar a su mujer, aparentemente de forma accidental -podemos imaginar que en realidad lo hace para vivir con libertad su sexualidad con otros hombres- huye a un lugar de pesadilla llamado la Interzona por consejo de una criatura monstruosa, Mugwump, experto en ambivalencia sexual y de un chico gay llamado Kiki. Aunque Lee no se considera homosexual por naturaleza, piensa que hacerse pasar por uno de ellos puede servirle de tapadera y se insinúa que llega a mantener una relación sexo-afectiva con Kiki. No nos detendremos en las extrañas vivencias del protagonista en Interzona, pero sí nos interesa recordar que aunque en la historia aparecen varios personajes homosexuales de distintas edades, la única representación de un encuentro sexual entre hombres se lleva a la pantalla de una forma perturbadora y antierótica. Se trata de una escena ausente del texto original. En una ocasión Lee acompañado de Kiki acude a la lujosa mansión de Yves Cloquet, un homosexual refinado, para obtener cierta información. Lee deja a Kiki a solas con Cloquet para que tengan sexo, y después de ingerir una droga se acerca a la puerta entreabierta del dormitorio para contemplar la espeluznante imagen de Cloquet metamorfoseado en un insecto monstruoso, que está penetrando al joven con movimientos lentos dentro de un gran jaula para loros. Los tentáculos del repugnante ser se clavan en la cara del chico y además de sus gemidos, que podrían ser tanto de placer como de dolor, se escucha una inquietante música de fondo. El protagonista huye entonces horrorizado. Como vemos nos encontramos ante una fantasía heterosexual de lo terrorífico que podría ser incurrir en un acto homosexual, recreada aquí con una imagen extraordinariamente desagradable que produce asco y pavor al mismo tiempo.

En *Crash* (1996) David Cronenberg volvería a llevar a las pantallas con extraordinario morbo una sucesión de escenas sexuales que producen escalofríos. Tras sufrir un accidente con su coche James y su esposa entran en contacto con Vaughan, un productor de documentos audiovisuales que está embarcado en el extraño proyecto de reproducir con todo lujo de detalles los accidentes de tráfico en los que diversas personalidades del mundo artístico han fallecido. Vaughan y su círculo se deleitan en las cicatrices, los

elementos ortopédicos y la sangre cuando practican el sexo, y encuentran gran excitación en las situaciones límite que les ponen al borde de la muerte. En su mayoría las relaciones son hetero, pero en una ocasión James y Vaughan, como un ejercicio de transgresión más, mantienen un encuentro sexual en el coche; se lamen las heridas aún abiertas de unos tatuajes que acaban de hacerse, se besan y finalmente Vaughan deja con gran placer que James lo penetre. Poco después James, en una especie de lucha destructiva persigue a Vaughan en coche y causa su muerte. Tras esa incursión en el mundo del sexo y la muerte la relación entre James y su esposa crece en intensidad y pasión.



Imagen 292: Morbo y sangre en la relación sexual entre James y Vaughan. *Crash* (1996)

Fuente: DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2012

Podemos recordar también la producción canadiense *En casa con Claude* (*Being at Home with Claude*), de Jean Beaudin (1992). Se inicia con una escena calculada minuciosamente para que el espectador asocie sensaciones desagradables y emociones negativas al acto homosexual. Como si se tratara de una pesadilla hay una vertiginosa sucesión de imágenes incoherentes en blanco y negro, que presentan estampas nocturnas de una ciudad: edificios, gente, músicos callejeros, prostitutas, borrachos... Los sonidos estridentes y disonantes se mezclan con unos jadeos y unos gritos que podrían ser tanto los de dos personas que están haciendo el amor como los de una brutal agresión. Desde la calle la cámara entra en una casa a través de una ventana y con rápidos movimientos nos presenta su interior mientras se escuchan los gemidos: un escritorio, un pasillo con una bicicleta, el baño, la cocina con restos de spaghetti, una mesa donde alguien ha cenado con una botella de vino y unas velas aún encendidas. A contraluz se ve a dos personas haciendo con cierta violencia el amor en el suelo de la cocina: uno está tumbado boca arriba mientras penetra al otro que, sentado sobre él, se mueve de arriba abajo y es el que respira con más agitación. Cuando se corren, parece que a la vez, se abrazan, pero su expresión no es de placer, sino casi de angustia. Entonces el que estaba arriba coge un cuchillo del suelo, le corta el cuello al de abajo, se vé como la sangre roja salpica los electrodomésticos, en unas imágenes en color que se intercalan, y luego cómo huye, corre hacia el metro, se muerde nervioso las uñas... El joven asesino es un chapero llamado Yves, y el muerto Claude, un estudiante de literatura. En el resto del filme, con imágenes ya en color, hay un largo diálogo entre Yves y el inspector que lo interroga para intentar reconstruir los hechos. ¿Por qué Yves mató a su amante, al que conocía desde hacía un mes?. Hay algo que no encaja, ya que Yves se presentó voluntariamente a la policía y no parece haber ninguna motivación concreta que explique el crimen. Con el inspector presionándole, Yves va realizando su confesión. Se va presentando poco a poco la información a través de diálogos circulares que lo único que hacen es aumentar la tensión dramática y el morbo ante los detalles que se van desplegando. Básicamente lo que ocurrió es que esa era la primera vez que el chapero se habían enamorado, pero no podía soportar fácilmente ver a Claude solo de vez en cuando. Aquel día el placer fue tan intenso que Yves no pudo evitar coger del suelo un cuchillo y degollar a Claude mientras los dos se corrían: éste no se resistió y no le importó desangrarse mientras abrazaba a su amado y experimentaban juntos el éxtasis. En suma, este relato problematizador vincula estrechamente la homosexualidad con la marginalidad, las actitudes autodestructivas, la locura del amor y la muerte.

Con *Exxxorcismos* (2000) el mexicano Jaime Humberto Hermosillo se aleja totalmente de la frescura y el desenfadado con el que había representado las relaciones íntimas entre Ramón y Rodolfo en *Doña Herlinda y su hijo* (1985). *Exxxorcismos* es un relato homocentrado triste y plomizo que reflexiona acerca del dolor que puede ocasionar en los hombres la incompreensión social acerca de la homosexualidad. La triple x del título sugiere que vamos a presenciar algunas imágenes cercanas a la pornografía, y así es; de lo que no nos informa es de lo morbosas e inquietantes que son. Un hombre que se hace llamar Roberto entra a trabajar como vigilante nocturno de un centro comercial. Lo primero de lo que le informan es que por la noche se aparece un difunto adolescente, y le cuentan la historia. Veinte años atrás dos muchachos se citaban a escondidas allí hasta que fueron sorprendidos manteniendo relaciones sexuales. Como sus padres iban a separarlos hicieron el pacto de suicidarse juntos, pero Marco Antonio, el mayor de los dos, se arrepintió a última hora, de forma que el único



Imagen 293: En *Exxxorcismos* (2000) el destino de los amantes es el tormento emocional y la muerte.

DVD. México: Galería Arvil, 2002

que murió fue Pedro. Desde entonces, el fantasma de Pedro se aparece por las noches, esperando que su amante se una a él para seguir teniendo sexo en el más allá. Cuando el vigilante se queda a solas nos enteramos por un prolongado monólogo que él es en realidad Marco Antonio, y que si había escogido ese trabajo era para poder contactar con el espíritu de su amigo; ahora es un hombre casado con dos niñas, pero aún se siente culpable de haber dejado morir a su amante adolescente sin haber hecho nada para impedirlo. Después de invocarlo repetidas veces Pedro se le aparece con la apariencia del hombre que sería si no hubiera muerto. Marco Antonio le pide que descanse en paz y desaparezca de una vez por todas, reza e intenta resistirse a la tentación de mantener relaciones sexuales con él, pero no puede controlar sus deseos y acaba desnudándose, preparado para el acto. Se corta las venas con una cuchilla de afeitar que le da Pedro y comienza a masturbarse mientras se desangra: el pene se lleva a las pantallas manchado del rojo de la sangre, y lo que sigue, que parece ser una fantasía, va acompañada de una música pausada y triste que transmite una ligera inquietud. En unas imágenes inicialmente borrosas, vemos cómo comienzan a hacer el amor (besos, caricias, sexo oral mutuo), y como al final el espíritu de Pedro penetra a Marco Antonio largo tiempo, y charla con él mientras éste se desangra, para acabar estrangulándolo mientras alcanza el clímax. La película termina con los últimos estertores de Marco Antonio tumbado desnudo en medio de una sala y rodeado de su propia sangre.

Vamos a estudiar ahora con cierto detenimiento la controvertida cinta homófoba *Irreversible* (*Irréversible*), de Gaspar Noé (2002). El relato comienza con dos hombres que charlan sentados en la cama de un hotel de mala muerte. Uno de ellos, casi desnudo, le cuenta al otro que ha pasado una temporada en prisión por haber mantenido relaciones sexuales con su hija. Se trata del Carnicero, el protagonista de los dos filmes anteriores de Gaspar Noé, *Carne* (1991) y *Seul contre tous* (1998), en los que había abordado el delicado asunto del amor incestuoso entre padre e hija. En *Carne*, tras atacar con un cuchillo a un trabajador por creer que había violado a su hija autista, el Carnicero sin nombre pasa un tiempo preso y allí comparte celda con Gerard. Su monólogo interior, en el que tras salir de la cárcel se dice a sí mismo que él no es homosexual, que todo ha acabado con Gerard y que no lo volverá a ver, revela que ha debido mantener algún tipo de relación sexo-afectiva con él cuyo aspecto agradable se omite; a partir de ahí, posiblemente para reafirmar su heterosexualidad públicamente lo vemos mostrar de forma ocasional una intensa homofobia. Por lo demás, ama tan profundamente a su hija que no puede evitar traspasar los límites socialmente aceptables marcados por el tabú del incesto.

Este personaje masculino, complejo en cuanto a los sentimientos que alberga en su interior, es el que charla, semidesnudo, en la habitación de un hotel acompañado del otro hombre al inicio de *Irreversible*. Si entre ellos se ha producido algún tipo de relación sexual es algo que queda en el aire. Cuando se oyen unas sirenas de la policía y una algarabía afuera, el Carnicero hace un comentario un tanto despectivo: deben ser los maricas del Rectum, que están montando uno de sus numeritos. La cámara entonces se mueve desde la habitación destartalada para mostrarnos desde arriba la entrada del local aludido; su cartel luminoso en color rojo transmite simbólicamente la idea de que se trata de un lugar peligroso cuya entrada no conviene franquear, y el hecho de que se enfoque desde arriba el mensaje de que se trata de un submundo despreciable. Por lo demás, el nombre del Rectum evoca claramente la sexualidad anal y la noción de que los homosexuales son un desecho, un excremento que es necesario defecar del cuerpo social.

Vemos entonces cómo sale del Rectum un hombre en camilla al que han roto un brazo, y detrás otro empujado por la policía, entre insultos y comentarios cargados de odio que vocifera la gente:

¿Te han roto el brazo, chaval? Supongo que el culo también... Espero que te hayan desgarrado y te duela. ¡Que se desangre a gusto en su túnel de mierda!

¿Una asamblea de maricones? No puede ser, son una plaga. ¡Pandilla de viciosos, sarta de maricones!

¡Que te la claven hasta el cuello! Ojalá pilles el sida, maricón.



Imagen 294: Arriba, la desnudez del Carnicero despierta unos sentimientos eróticos que pronto se verán problematizados. Abajo, la entrada a un antro anal e infernal. *Irreversible* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2003

Es fácil aquí para el espectador identificarse con ese clamor y hacer propia esa voz homófoba. El homoerotismo que ha podido despertar inicialmente la perturbadora desnudez del Carnicero se asocia inmediatamente con la inquietud que transmiten los rápidos movimientos de la cámara en estas primeras escenas que nos hablan del incesto y de la homosexualidad. Ésta se mueve de arriba abajo, de derecha a izquierda, dando giros imprevisibles, acompañada de un fondo de sonidos industriales y chirriantes que evocan desasosiego; todo ello se intensifica cuando la cámara entra en interior del sórdido local, débilmente iluminado con luces rojizas, para ofrecer imágenes fugaces de los hombres que están manteniendo encuentros sexuales en la penumbra, gimiendo agitados, con el sonido de los azotes propios de las prácticas sadomasoquistas que allí están teniendo lugar. Obvio es decir que todo esto no despierta más que rechazo en quienes sentados un su butaca presencian estas desagradables escenas.

Luego sabremos que los dos hombres que han salido del local, uno herido y otro detenido por la policía, son dos amigos heterosexuales, Marcus y Pierre, quienes habían acudido allí en busca de un hombre con el significativo apodo del Tenia (un parásito intestinal), que en un túnel subterráneo había sodomizado y apaleado con gran salvajismo a Alex, la atractiva novia de Marcus. En el infernal Rectum tras tropezarse con hombres lascivos que les piden que se la chupen o que ruegan grotescamente que le metan el puño por el ano, creen haber encontrado al Tenia y se inicia una violenta pelea. Un hombre le rompe el brazo a Marcus y acto seguido se dispone a violarlo, para regocijo de los expectantes clientes del local, algunos de los cuales se masturban ante la morbosa escena. Vemos entonces cómo Pierre acude en ayuda de su amigo y comienza a golpear al violador con un extintor, de forma inusitadamente violenta en la cabeza hasta destrozarle el cráneo y la cara, lo cual hace que aumente aún más la excitación de los perversos homosexuales. Yendo hacia atrás en el tiempo, la película pone en imágenes de forma idealizada y durante largo tiempo la relación luminosa y bonita entre Marcus y su novia Alex, con caricias, ternura, complicidad y una agradable sensualidad, que da lugar al embarazo de ella. No hay agitados movimientos de la cámara ni sonidos irritantes, ni violaciones, ni cráneos aplastados. Es la sexualidad heteronormativa y procreativa, la que se considera aquí deseable y armónica, como contrapunto a las relaciones entre hombres, representadas como disonantes e infernales.

Otro ejemplo de cómo se puede intensificar el mensaje problematizador acerca de la sexualidad entre hombres añadiendo algunas escenas de sexo antieróticas, lo encontramos en la cinta griega *Oxygono*, de Thanasis Papathanasiou y Michalis Reppas (2003). El Sr. Giorgios es un hombre de éxito, casado y con dos hijos, con cierta influencia en el Ayuntamiento de la pequeña ciudad en la que vive y cuya imagen pública es intachable. Pero tiene una debilidad y lleva una doble vida. Mantiene una relación discreta con Christos, un chico del que se ha encaprichado y al que llena de regalos con tal de tenerlo a su lado. El joven sin embargo parece estar con él más por interés que porque sienta alguna atracción, ya que le incomoda besarle en la boca y se niega a dormir en la misma cama. Empieza de hecho a chantajearle con un vídeo que había grabado en el que le hacía el sexo oral a Giorgios, por el que le pide sesenta millones. Esto hace que el político se llene de ira y tenga una reacción muy poco creíble, concebida más que nada para aumentar el dramatismo de la situación. Después de abofetear y patear en el suelo a Christos le pide a gritos que se desnude, y le dice que ya que va a tener que pagar esos millones, a él le va a salir por algo más que una mamada. Con violencia apoya al chico en una mesa, le baja los pantalones y lo penetra durante un rato en el que únicamente se oye de fondo el desagradable chirrido acompasado del mueble y se ve la cara sangrante del muchacho. La siguiente imagen es la de Christos sentado en el suelo después de la violación, con su cuerpo sufriendo temblores, como si hubiera sido sometido a una fuerte conmoción. Giorgios, desnudo, se arrastra sollozando hacia su lado, sintiéndose culpable por lo que ha hecho. Obviamente con esta violenta escena lo que se pretende es dejar bien grabado en la mente de los espectadores el mensaje moral de que ese tipo de relaciones que transgreden el orden matrimonial son censurables y no pueden terminar bien. Efectivamente, el destino de los protagonistas es trágico. Enterada de todo, y guiada por sus propios intereses, la esposa de Giorgios asesina a su marido de un tiro a bocajarro -él mismo, arrepentido de todo, le pide a su mujer en tono melodramático que acabe con su vida- y deja todas las pistas



Imagen 295: Las relaciones entre los amantes se vuelven cada vez más inquietantes en *Oxygono* (2003)

Fuente: DVD. CA: Wolfe Video, 2006

necesarias para que la policía incrimine a Christos.

Sírvanos para terminar una muestra del género de terror, *HellBent* de Paul Etheredge (2004). Es la típica película de factura norteamericana para ver la noche de Halloween, llena de escenas espeluznantes y de sangre, con la única novedad de que los personajes son en su mayoría jóvenes gais. Se inicia con la muerte de dos chicos de poco más de veinte años que están teniendo un encuentro sexual en el coche, dentro de la zona de ligue de un parque. La diversión de los jóvenes, que ríen, se acarician y comienzan a hacer el amor, se ve interrumpida abruptamente por la aparición de una siniestra figura que encarna la misma muerte, con una guadaña y una especie de gorro con cuernos de diablo. Justo en el momento en el que uno de ellos le está haciendo una mamada al otro y esté da muestras en su rostro de estar sintiendo gran placer, el sanguinario asesino los decapita brutalmente con la guadaña, llevándose sus cabezas como trofeo. Las morbosas fotografías de los jovencitos gais decapitados se muestran sin tapujos al público. Cabe resaltar que en la cultura anglosajona se considera de muy mal gusto mostrar las imágenes de los cadáveres cuando son personas asesinadas o muertas en combate si son de los suyos, es decir, si pertenecen al endogrupo, en tanto que no hay inconveniente en hacerlo cuando las víctimas son los enemigos en la batalla o los pertenecientes al exogrupo. Por tanto, para los espectadores presumiblemente hetero los gais decapitados pertenecen simbólicamente al exogrupo. Este esquema antierótico tan simple de evocar el placer de un encuentro sexual para acto seguido interrumpirlo con la aparición del brutal asesino se repite varias veces a lo largo del relato.

4 - FASE DE INVESTIGACIÓN DEDUCTIVA

4.1 - Diseño de la investigación

4.1.1 - Objeto formal

Esta segunda investigación analiza las formas en que el cine español ha representado entre 1939 y el 2010 la sexualidad entre hombres, entendiendo la sexualidad en el sentido amplio que ya definimos en la primera investigación inductiva: no únicamente la que expresa a través de un contacto físico, sino también del deseo, las fantasías y el enamoramiento. Para ello hemos seleccionado una muestra de cuatrocientas cuarenta y ocho películas. Hemos considerado en primer lugar los datos generales de cada una de las cintas y las modalidades que emplea para representar la sexualidad entre hombres de acuerdo a la clasificación indicada en el capítulo anterior. Además, en el caso de que proceda hacerlo, estudiamos con detalle cómo se caracteriza a cada uno de los personajes y verificamos si a lo largo del relato se producen modificaciones en ciertos aspectos como su orientación sexual, el concepto de sí mismo o su visibilidad social. Por último analizamos cómo se llevan a la pantalla las relaciones en sí, deteniéndonos en la forma en que se inserta en el relato y describiendo desde un punto discursivo los momentos de intimidad más relevantes entre los personajes implicados, dando cuenta de los recursos que se emplean desde el punto de vista de la narrativa audiovisual.

4.1.2 - Preguntas de la investigación

Estas son algunas de las cuestiones sobre las que nos gustaría encontrar algunas respuestas después de haber llevado a cabo nuestra investigación.

- 1 - ¿Ha cambiado significativamente la forma en que el cine español representa la sexualidad entre hombres desde 1939 hasta el presente?
- 2 - ¿Transmite el cine actual una imagen menos problematizada de esta realidad humana que en décadas anteriores?
- 3 - ¿Se puede verificar una lucha de discursos en el cine que manifieste la existencia de distintos puntos de vista en torno a la sexualidad entre los hombres?
- 4 - ¿Ha surgido a lo largo de estos años alguna modalidad de representación que no hayamos tenido en cuenta a priori?
- 5 - ¿Ha evolucionado la representación de los personajes para incluir en los relatos más matices en relación a la ambigüedad en la orientación del deseo masculino y del concepto de sí mismo?
- 6 - ¿Hay algún aspecto de la sexualidad, alguna práctica sexual, pasión o fetiche que carezca de representación en las películas de la muestra?

4.1.3 - Objetivos

- 1 - Elegir un corpus suficientemente amplio de películas españolas, de acuerdo a los criterios de selección de la muestra, con objeto de que los resultados de la investigación tenga cierta validez a la hora de determinar la forma en que el cine participa en la construcción social de la sexualidad masculina.
- 2 - De cada una de las películas de la muestra, ofrecer un resumen del argumento, documentar la información que sea relevante para nuestra investigación y describir los momentos de intimidad analizados de forma suficientemente ilustrativa.
- 3 - Dar cuenta de los cambios que se han producido a lo largo de estas siete décadas en cuanto a la consideración de la homosexualidad y la representación que el cine hace de esta conducta masculina.
- 4 - Averiguar si se han producido cambios en relación a los rasgos que se atribuyen a los personajes masculinos que mantienen relaciones sexo-afectivas con otros hombres y en la forma en que estas relaciones se han llevado a la pantalla.
- 5 - Comprobar si en el conjunto del corpus se produce un contraste significativo entre la forma en que se representan las relaciones entre hombres, y las relaciones heterosexuales.

4.1.4 - Criterios para la selección de la muestra.

En la muestra de cine español que ha sido objeto de nuestra investigación hemos incluido largometrajes de producción española, también coproducciones, estrenadas entre los años 1939 y el 2010. Nos interesaba esta amplitud cronológica para poder analizar cómo las modalidades de representación han cambiado a lo largo de las últimas décadas. En su mayoría se trata de películas rodadas para la gran pantalla, pero también hemos considerado algunos telefilmes relevantes. Hemos excluido los cortometrajes y series de TV, así como los documentales en su conjunto, excepto algunos documentales biográficos especialmente relevantes. El cine porno (clasificado X) no ha sido objeto de nuestra investigación; si hemos estudiado sin embargo algunas creaciones de cine erótico que entre 1977 y 1984 recibieron la clasificación S. En cuanto a las coproducciones hemos preferido dejar a un lado las que desarrollan historias ajenas a nuestros parámetros culturales y con nula o escasa participación de directores, guionistas o actores españoles; hemos creído sin embargo conveniente incluir las realizadas en colaboración con países latinoamericanos y europeos que abordan el tema que nos ocupa de forma relevante y cercana a nuestra sensibilidad como país mediterráneo y latino, como *Ernesto* de Salvatore Samperi (1979), *Fresas y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea (1994) o *XXY* de Lucía Puerzo (2007). En cuanto al público objetivo de las películas, nos interesaba incluir tanto las de temática gay como las dirigidas al público en general para poder establecer las diferencias de representación entre ellas. Por lo demás, hemos hecho un esfuerzo considerable para incluir en la muestra no solo las películas que representan la sexualidad entre hombres de forma directa y explícita, sino también las que evocan en el espectador esta faceta de la masculinidad de forma implícita, sugerida e indirecta.

Los personajes masculinos objeto de nuestro estudio pueden ser protagonistas, principales y secundarios, así como algunos incidentales y colectivos; se incluye tanto a los homosexuales, como a los bisexuales y los hombres que se consideran a sí mismos heterosexuales pero que han experimentado alguna relación homosexual, manifiestan el deseo de tenerlas o albergan fantasías al respecto en las que se revela una pulsión homosexual que está relegada al inconsciente. También a las personas nacidas biológicamente con el sexo masculino que han transitado hacia una identidad femenina, es decir, que se sienten mujeres, hayan o no iniciado un proceso de cambio de sexo a través del travestismo, intervenciones hormonales y/o cirugía para asemejarse a una mujer.

Es evidente que ante un objeto tan amplio de investigación, era necesario establecer unos criterios que nos permitieran obtener una muestra lo suficientemente amplia para cubrir los objetivos propuestos, pero no tanto que fuera imposible de analizar. Por otra parte, era inevitable que no pudieran entrar en el corpus todos y cada uno de los filmes que se han rodado durante esos setenta años en España y que de alguna forma hubieran incluido la sexualidad entre hombres en el relato.

El primer paso a la hora de crear el corpus fue acudir a la literatura existente acerca del cine de temática homosexual y a manuales generales de historia del cine (Alfeo 1999, Amo 1975, Benavent 2000, García 2008, Hadleigh 1996, Lechón 2001, Melero 2004, Mira 2008, Perriam 1998, Smith 1998, Torres 2004, Villalba 2006, entre otras referencias). El hecho de que ciertas películas hayan despertado el interés de los estudiosos constituía una razón de peso para incluirlas en la muestra. Pero nos encontramos con un hecho evidente: muchas películas que trataban el asunto que nos ocupa habían sido ignoradas totalmente por la

crítica, tal vez por razones ideológicas, por no ser explícitamente de temática gay o por tratar la homosexualidad de forma secundaria, mediante alusiones o de modo indirecto, como fue un caso frecuente en las comedias a partir de los años cincuenta. En este sentido hemos querido realizar un esfuerzo por enriquecer la muestra lo más posible, añadiendo a la lista películas menos conocidas y menos trilladas en la literatura. Para ello han sido de gran ayuda algunas páginas web y blogs especializados en cine, muchas veces escritos por aficionados, pero que con sus comentarios fueron de gran ayuda para dar con cintas que trataban el asunto que nos ocupa, y cuya existencia desconocíamos; puede verse una lista de estas fuentes en la webgrafía comentada.

Para obtener películas que tocaran las relaciones entre hombres en el cine dirigido al público en general, y que lo trataran de modo secundario en la trama, ha sido de gran utilidad hacer una búsqueda por palabras clave en bases de datos accesibles a través de la red como Filmafinnity e IMBD. Otras las hemos incluido en la muestra tras una labor de visualización y búsqueda de los títulos más representativos del cine español, década por década, para obtener más ejemplos de representaciones de las relaciones entre hombres que no hubieran sido considerados por la crítica. Cuando se trataba de cintas que incorporaban imágenes breves o anecdóticas de la homosexualidad las hemos incluido también en la muestra, aunque somos conscientes de que en tanto hemos podido abarcar la mayoría de las películas que tratan la homosexualidad de modo central en la trama, para las que lo hacen de modo tangencial la muestra no es tan completa.

A medida que íbamos configurando la lista que sería objeto de nuestro estudio íbamos obteniendo las que estaban disponibles en algún formato adquirible (DVD o vídeos VHS, especialmente para las películas de los 70 y 80). Por último para tener acceso a algunas cintas que ya no se comercializan y que creíamos conveniente incluir, hemos recurrido a grabaciones televisivas. Entendemos que los filmes que no están disponibles para el público en ningún formato comercial tienen una repercusión muy limitada en la sociedad, así que decidimos prescindir de ellos a pesar del indudable interés de algunos de los títulos. Algunas de las cintas que no han sido incluidas en la muestra por este motivo son: *El chulo*, de Pedro Lazaga (1974); *La tercera puerta* de Álvaro Forqué (1976); *Fraude matrimonial* de Ignacio F. Iquino (1977); *Adela*, de Carles Balagué (1986); *Catarsis*, de Ángel Fernández Santos (2004). Hubiera sido posible estudiar este número relativamente pequeño de películas en la Filmoteca Nacional, pero proceder así no hubiera cambiado sustancialmente el resultado de la investigación, ya que en todos los casos se trata de películas poco conocidas y minoritarias.

4.1.5 - Hipótesis

- 1 - Se ha producido un cambio significativo a lo largo de estas últimas siete décadas en el tratamiento que el cine español ha dado a la sexualidad entre hombres.
- 2 - Existe un notable paralelismo entre nuestras creaciones cinematográficas y el cine europeo y americano en cuanto a las formas que ha tenido de representar la sexualidad entre hombres.
- 3 - En el cine español se aprecia una lucha de discursos entre distintos puntos de vista acerca de la sexualidad entre hombres.
- 4 - La representación de los personajes y de su intimidad sexual y afectiva difiere significativamente en relación al público objetivo al que va dirigido, es decir, en relación a su tendencia pragmática.
- 5 - La construcción del personaje en el cine es diferencialmente significativa en relación con su identidad sexual y la orientación de su deseo.
- 6 - El cine español en la construcción de los personajes homosexuales y bisexuales les atribuye características antisociales y les depara un destino trágico, con una frecuencia significativa.

4.1.6 - Metodología

Para cada filme de la muestra hemos realizado un análisis en tres niveles. En primer lugar la película. En segundo lugar nos hemos detenido a estudiar cada uno de los personajes masculinos homo o bisexuales, y también los explícitamente heterosexuales en el caso de que estén implicados en relaciones sexo afectivas con otros hombres (sean reales, resultado de malentendidos o evocadas a través de alusiones). Por último, hemos analizado detalladamente las relaciones entre ellos y los momentos de intimidad más relevantes que se han llevado a la pantalla. Dado que hemos incluido en la muestra películas que tratan con brevedad el asunto que nos ocupa en las que hacen su aparición personajes con escaso peso en la trama, la toma de datos en estos casos ha sido necesariamente limitado y menos completo que en el caso de los protagonistas y personajes

principales. Por lo demás, no en todas las películas hay relaciones que estudiar; puede ocurrir que aparezcan personajes homo o bisexuales pero que nada se nos diga de su vida sexo-afectiva, en cuyo caso como es lógico prescindimos del tercer nivel de análisis. Y también se da el caso de películas en las que se habla en abstracto de la homosexualidad sin que aparezca ningún personaje identificable como tal; en esos casos prescindimos tanto del segundo como del tercer nivel de análisis.

Para organizar adecuadamente la información y facilitar la investigación posterior, hemos creado una base de datos en formato odb con el programa Base de LibreOffice, accesible tanto desde Linux como desde Windows. En ella hemos diseñado tres formularios -para las películas, los personajes y las relaciones respectivamente- que nos han permitido introducir en las correspondientes tablas de la base de datos la información relativa a cada una de las variables que detallamos a continuación.

4.1.6.1 - Datos de la película

- **Título, director y año de estreno.** Estos tres primeros datos no requieren mayor explicación. Las bases de datos a las que hemos acudido para obtener esta información, ambas accesibles a través de la red, son el Catálogo de cine español del Ministerio de Cultura, y en su defecto la de la base de datos de página web imdb.com.
- **Género y subgénero.** Nos interesa saber si hay diferencias en el tratamiento que se da a las relaciones entre hombres en dependencia del género cinematográfico del film, y si se han producido cambios a lo largo de estas siete décadas. Pero hay toda una maraña de géneros y subgéneros que han ido surgiendo en las cinematografías de distintos países y que han sido adoptadas por nuestro cine, lo cual dificultaba el establecimiento de una taxonomía concreta. Empleando el pensamiento inductivo hemos llegado a la siguiente clasificación de géneros y subgéneros. No es una taxonomía aplicable de forma general a cualquier corpus de filmes -por ejemplo, no hemos considerado aquí el *western* porque no hemos incluido ninguna película del oeste en la muestra- pero pensamos que es una clasificación adecuada a nuestros propósitos. Los géneros principales que hemos considerado aquí son la comedia, el drama, la comedia dramática, el suspense, el terror y el documental; cada cinta se adscribe en primer lugar a uno de estos géneros y a un subgénero principal. Los subgéneros son sin embargo acumulativos: romántico, musical, militar, quinqué, policiaco, comedia negra, carcelario, biográfico, gore, tragedia, tragicomedia, melodrama, acción, ciencia ficción, erótico, político, crimen, histórica, comedia absurda, psicológico, película de carretera y religiosa.

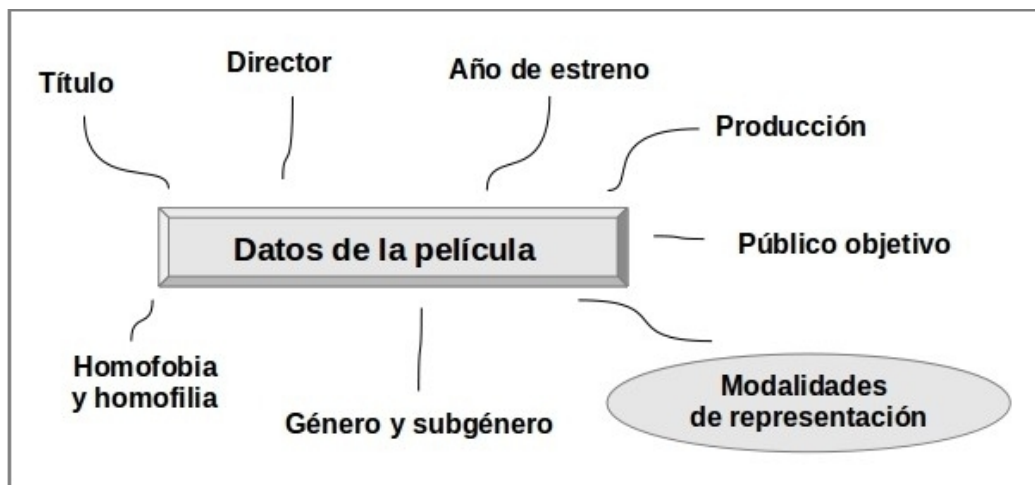


Gráfico 12: Variables que manejamos en relación a la película

Fuente: elaboración propia

- **Producción.** La mayoría de los filmes analizados son de producción exclusivamente española, aunque también hay una cantidad importante de coproducciones en la muestra. En el caso de que se trate de una coproducción, se indica en el texto dedicado a cada filme con qué países, aunque sin entrar en detalles como qué productoras estaban implicadas o el peso de uno u otro país en la aportación económica, la elaboración del guión o la elección de los actores y otros profesionales implicados.
- **Público objetivo.** Especificamos además si un filme va dirigido al público general o si es de temática gay, ya que eso nos permitirá averiguar qué diferencias hay en cuanto a la representación de la sexualidad entre hombres. Ya hemos explicado en el apartado dedicado a la modalidad homocentrada los criterios

que utilizamos para considerar que un filme es de temática gay.

- **Homofobia y homofilia.** Aquí tenemos en cuenta si una determinada cinta expresa de forma directa la homofobia con actitudes violentas, sean verbales o físicas, hacia los personajes homo o bisexuales instigando así esas mismas actitudes entre los espectadores. O si por el contrario lo que se promueve es una visión positiva, *homófila*, de la sexualidad entre hombres. Hemos incluido aquí también los parámetros más específicos *bifóbica* y *bifílica*.
- **Modalidades de representación:** Después del análisis de cada película de la muestra hacemos explícita el haz de modalidades de representación que ese filme en concreto emplea, de acuerdo a la clasificación a la que llegamos como resultado de la primera investigación inductiva.

4.1.6.2 - Caracterización de los personajes

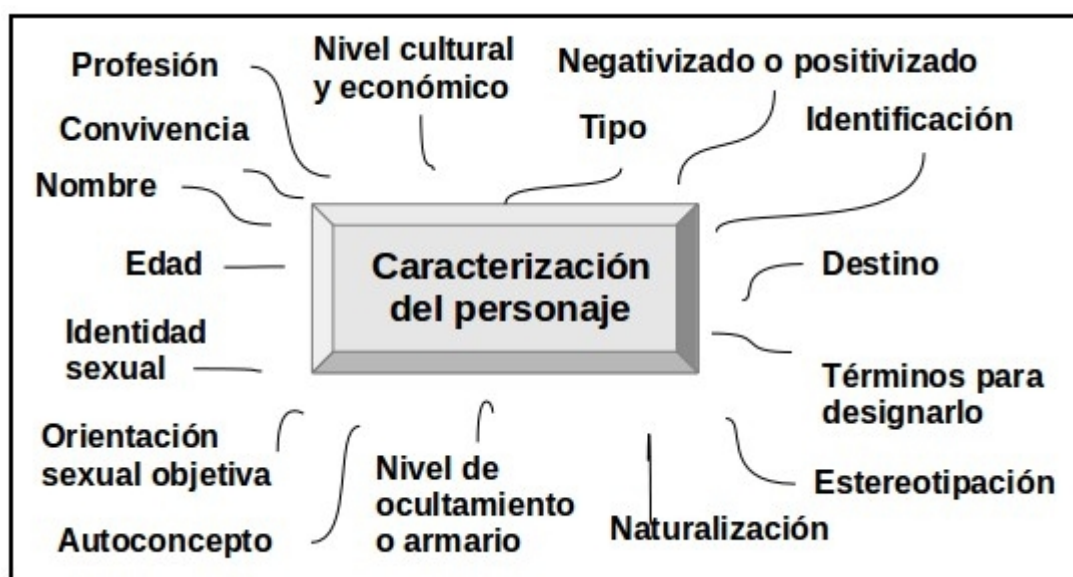


Gráfico 13: Variables que manejamos a nivel del personaje

Fuente: elaboración propia

- **Tipo.** Los personajes estudiados pueden ser protagonistas, principales, secundarios, anecdóticos o colectivos. De los protagonistas, principales y secundarios hacemos una toma de datos más exhaustiva.
- **Nombre.** En su caso anotamos también los apodos. Si no se conoce el nombre ofrecemos para identificarlo alguna información relevante como la profesión o el rol: "un chapero" o "gais en un bar"
- **Edad.** Cada personaje entrará en uno de los siguientes grupos. Si se hace explícita una edad concreta se anotará. En general optaremos por el *tiempo de la historia*, no el *tiempo del discurso* en el sentido que emplea Chatman (199, p. 66) especialmente si la relación sexo-afectiva que vayamos a analizar coincide con el tiempo de la historia. Pero puede que el relato nos hable de distintas etapas de la vida de un mismo personaje recurriendo por ejemplo a la analepsis (*flashback*); esto no será un inconveniente, ya que cuando vayamos a estudiar las relaciones que un personaje ha vivido en distintas etapas de su vida precisaremos las edades de cada una de ellas.
 - Adolescente (de 12 a 18)
 - Joven (18 a 29)
 - Niño (hasta los 11 años)
 - Treintañero
 - Cuadragenario
 - Quincuagenario
 - Sexagenario
 - Anciano (a partir de los 70)
- **Convivencia.** El cambio que se ha producido en el ámbito de la organización social de la familia, y la propia naturaleza de nuestro estudio nos inclina a proponer una clasificación diferente a la habitual que se refiere al estado civil. En este caso enfatizamos con quién vive el personaje, el sexo de su pareja y si tiene

o no hijos. Si hay modificaciones en el estado civil o la convivencia, aunque tengamos en cuenta estos cambios, anotaremos la situación final. Un joven que se emancipa, se casa y luego se divorcia puede terminar manteniendo una relación de pareja homosexual y convivir con sus hijos, por ejemplo.

- Familia de origen
 - Soltero que vive solo
 - Soltero en piso compartido
 - Pareja heterosexual sin hijos
 - Pareja homosexual sin hijos
 - Divorciado, separado o viudo sin hijos
 - Pareja heterosexual con hijos
 - Pareja homosexual con hijos
 - Divorciado, separado o viudo con hijos
 - Instituciones o residencias
- **Profesión.** Nos interesa averiguar si la o las ocupaciones que los estereotipos tradicionales han atribuido a los homosexuales y transexuales siguen vigentes en el imaginario que transmite el cine.
 - **Nivel cultural y económico.** Cada uno de estos parámetros será calificado como alto, medio o bajo.
 - **Negativizado o positivizado.** Consideramos aquí si se retrata con rasgos deliberadamente positivos a los personajes o si por el contrario se les atribuye rasgos deliberadamente negativos o se les ridiculiza. Solo tendremos en cuenta este aspecto cuando la ridiculización, la negativización y la positivación sea inequívoca. Es por ejemplo el caso de los héroes idealizados o de los antagonistas envilecidos
 - **Identificación.** Tenemos en cuenta si el relato caracteriza al personaje de tal forma que el espectador se identifique o se desidentifique de él, de forma inequívoca. De no ser evidente que el relato nos impulsa a identificarnos o a desidentificarnos del personaje, dejaremos en blanco este parámetro.
 - **Destino.** Nos interesa saber cual es el destino final que relato depara para los personajes masculinos implicados en relaciones sexo-afectivas; si es desdichado, feliz, o indiferente. En cada uno de estos casos verificaremos cuales son las pautas más frecuentes. Finales desdichados serían el asesinato, el suicidio, la soledad, el fracaso, la prisión o la locura; felices serían el éxito, la felicidad o la obtención del amor.
 - **Términos para designarlo.** Tomamos nota de las palabras y frases concretas que se utilizan en el relato para designar al personaje (homosexual, maricón, sarasa bujarrón, jula, de la acera de enfrente...) en boca de él mismo o de su entorno. No es algo demasiado frecuente, ya que la mayoría de las veces lo que hacen los relatos es mostrar la conducta de los personajes y dejar que el espectador llegue a sus propias conclusiones.
 - **Identidad sexual y de género.** A cada personaje le atribuiremos una de las siguientes etiquetas. Ya hemos definido estos conceptos en el capítulo introductorio.
 - **Identidad masculina.** Se trata de los personajes que se sienten hombres y adoptan roles masculinos independientemente de sus preferencias sexuales. Constituyen la gran mayoría.
 - **Identidad femenina.** Es la marca que asignamos a los hombres que estando conformes con su cuerpo masculino, prefieren sin embargo asumir los roles sociales femeninos de forma inequívoca (dicen sentirse mujeres y se comportan como tales)
 - **Transexual.** Las personas que son biológicamente hombres pero que además de sentirse mujeres muestran una clara disconformidad con su cuerpo de hombre, lo que en psiquiatría (DSM-IV) se llama *disforia de género*; tienen por ello la intención de someterse a un tratamiento hormonal y en su caso quirúrgico para convertirse en mujeres. Las personas transexuales que nacieron mujer y se sienten hombres no son objeto de nuestra investigación.
 - **Intersexual.** Serían aquellos cuyo sexo biológico no están claramente diferenciados como hombre o como mujer en alguno de alguno de los niveles de diferenciación sexual (gonadal, hormonal, genético). Los ejemplos son contados, ya que en la caracterización del personaje raramente se mencionan estos asuntos.
 - **Naturalización.** Damos cuenta aquí del punto de vista que contiene el relato acerca de las preferencias sexuales de cada personaje. Si transmite la idea de que esa conducta no la ha aprendido, sino que es parte de su naturaleza o innata, diremos que su punto de vista es **esencialista**. Si por el contrario da a entender la conducta del personaje es resultado de las experiencias sexuales y afectivas que ha tenido a lo largo en su biografía, y que le han llevado a disfrutar de la sexualidad con otros hombres, sea o no de forma exclusiva, consideraremos que su punto de vista es **constructivista**. Solo tenemos en cuenta este parámetro cuando el relato nos da la suficiente información al respecto.
 - **Orientación sexual objetiva.** De acuerdo con los datos que nos ofrezca la historia acerca de la biografía

sexual del personaje, le daremos una puntuación de acuerdo con la Escala Kinsey de homosexualidad (Kinsey 1949, p 563). Ya hemos explicado anteriormente que estas puntuaciones tal como las había concebido el biólogo estaban pensadas para ser aplicadas en un momento determinado de la vida de la persona; según esto alguien podría ser exclusivamente heterosexual (Kinsey 0) en una época de su vida y exclusivamente heterosexual en otra (Kinsey 6). A nosotros, sin embargo, nos interesa concretar si en la historia el personaje experimenta una evolución en la orientación de su sexualidad. Para ello emplearemos la fórmula *de n a n*. Por ejemplo, un personaje que comience siendo heterosexual de forma exclusiva y termine siendo predominantemente homosexual habría experimentado una evolución *de 0 a 4*. En este sentido, reservamos Kinsey 0 y Kinsey 6 para quienes han sido exclusivamente heterosexuales u homosexuales a lo largo de toda su vida; a una persona que por ejemplo haya comenzado manteniendo relaciones homosexuales (Kinsey 6) y haya evolucionado hacia la heterosexualidad exclusiva la consideraríamos un Kinsey 1 o 2. Estos pormenores los hemos argumentado con cierto detalle en el capítulo correspondiente.

- **Kinsey 0** - Exclusivamente heterosexual
 - **Kinsey 1** - Predominantemente heterosexual y homosexual de forma ocasional.
 - **Kinsey 2** - Predominantemente heterosexual y homosexual de forma más que ocasional
 - **Kinsey 3** - Igualmente homosexual que heterosexual
 - **Kinsey 4** - Predominantemente homosexual, y heterosexual de forma más que ocasional
 - **Kinsey 5** - Predominantemente homosexual, y heterosexual de forma ocasional.
 - **Kinsey 6** - Exclusivamente homosexual
- **Concepto de sí mismo.** Si se hace explícita o tenemos suficientes datos para intuirlo, indicaremos la etiqueta con la que se califica a sí mismo el personaje o el concepto que tiene de sí mismo (heterosexual, homosexual y bisexual). No tiene por qué coincidir con la orientación sexual objetiva. Por lo demás, no es muy frecuente, pero puede ocurrir que un personaje cambie el concepto que tiene de sí mismo a lo largo del tiempo, en cuyo caso damos cuenta de ello. Alguien puede comenzar considerándose heterosexual y acabar conceptuándose como homosexual.
- **Nivel de ocultamiento o armario.** Tal como explicamos en el capítulo dedicado al concepto de armario, las tendencias homosexuales de cada hombre pueden estar ocultas a distintos niveles, tanto para sí mismo como para su entorno. Nos interesa comprobar cómo el cine refleja esta realidad psicosocial, lo cual nos ayudará a refinar el concepto tan difundido de *armario*, según el cual un hombre está dentro del armario hasta el momento que decide declarar públicamente que "es homosexual"; ese punto de vista es puramente esencialista e ignora la compleja realidad sexual del varón, que en la mayoría de los casos no es ni exclusivamente homosexual, ni exclusivamente heterosexual. Es importante comprender que lo que está encerrado en el armario son los impulsos homosexuales presentes en cualquier hombre; el grado en que estos impulsos son reconocibles para sí mismo y para los demás es lo que determina el nivel de armario de cada personaje. Constatamos también si se ha producido en el personaje un cambio en el ocultamiento. Por ejemplo, un personaje podría transitar desde el nivel inconsciente hasta el de visibilidad social.
- En el **nivel inconsciente**, esos deseos únicamente se manifiestan en sueños o fantasías difíciles para el personaje de articular a través de la palabra; cuando surgen a la conciencia no se admiten porque representan impulsos prohibidos que la socialización ha enseñado al individuo a negar.
 - En el **nivel íntimo**, esos sentimientos son conscientes hasta cierto punto, es decir, el personaje los admite en su diálogo interno e incluso los lleva a la práctica ocasionalmente en algún contacto real con otros hombres, pero es ese un asunto que aún no lo ha llegado a exteriorizar ni tan siquiera entre sus personas más allegadas.
 - En el **nivel cercano** la persona ha llegado a verbalizar en su círculo más próximo los momentos de sexualidad que ha vivido con otros hombres, o conocen esa faceta del personaje, lo suponen o lo intuyen, aunque no se hayan parado a hablarlo. Puede ser algo que conozcan solo sus mejores amigos o ciertos familiares, pero que permanezca celosamente escondido para el resto.
 - **Visibilidad social** significa lo mismo que *fuera del armario*: el personaje manifiesta públicamente ese aspecto de su sexualidad, o le es indiferente que se conozca públicamente.
- **Estereotipación.** En este caso nos encontramos ante una construcción teórica. No podemos decir simplemente que determinado personaje está representado de forma estereotipada o no lo está, pero si podemos tener en cuenta una serie de indicadores. Existe un conjunto de detalles en la caracterización del personaje que pueden contribuir a su estereotipación. Es lo que denominamos **rasgos de estereotipación**.

El hecho de que un personaje reúna la mayoría de estos indicadores nos inclinará a pensar que está estereotipado en alto grado, especialmente cuando otras características que puedan dar profundidad al personaje son mínimas o se ignoran. Ya hemos aclarado en qué consisten y puesto ejemplos en el capítulo introductorio.

- Socialmente reconocible (por su vestimenta, gestos, lenguaje hablado y/o entorno personal)
- Centralidad de la sexualidad
- Insatisfacción afectiva y sexual
- Disgregación del cuerpo social
- Imagen global humillante u ofensiva
- Profesiones específicas
- Destino fatal

Por lo demás, tal como hemos explicado anteriormente existe una **tipología de estereotipos**, es decir, unos tipos de hombres homosexuales que suelen repetirse en los relatos y que suelen tener un perfil concreto. Tendremos en cuenta si el personaje pertenece con claridad a uno de ellos, ya que uno de los objetivos de nuestra investigación es comprobar cómo en nuestra cinematografía han evolucionado estos estereotipos.

- La mariquita o loca
- El gay
- El macho
- El carroza
- El chaperero
- La transexual
- El hombre de doble vida

4.1.6.3 - Representación de las relaciones

El objetivo de nuestro estudio va más allá del personaje. Deseamos indagar en cómo el cine español representa las relaciones sexo-afectivas entre los hombres. De cada uno de los filmes de la muestra hemos determinado cuáles son las relaciones más relevantes. Ya de por sí cruzar la información obtenida al analizar los rasgos de los personajes nos posibilitará caracterizar las relaciones entre ellos desde varios puntos de vista, como la edad, la orientación sexual, la visibilidad social o los rasgos psicológicos.

Al estudiar cada una de las películas de la muestra, hemos analizado cada una de las relaciones elegidas de acuerdo a los parámetros que detallamos más abajo. Además, hemos seleccionado unos momentos de intimidad que se describen con detalle en el apartado dedicado a la película, y se analizan desde el punto de vista discursivo. Uso "momentos de intimidad" de una forma deliberadamente amplia. Un momento de intimidad puede ir desde una conversación en la que los personajes expresan su deseo, se declaran el amor verbalmente o relatan una relación que han mantenido, hasta las relaciones que se llevan a imágenes, desde las caricias y los besos hasta una relación sexual con penetración anal. Nos interesa especialmente las técnicas que emplea el filme para aportar connotaciones de significado a la relación.

Estas son las variables a las que prestamos atención:

- **Número de implicados:**
 - **Pareja** de dos hombres
 - **Triángulo.** Un personaje masculino mantiene relaciones con otras dos personas por separado, y hay al menos dos hombres implicados en el triángulo.
 - **Trío.** Tres personas participan de un encuentro sexual y al menos dos de ellos son hombres.
 - **Sexo en grupo.** Cuatro o más personas participan de un encuentro sexual y al menos dos de ellos son hombres.
- **Lugares:** Es relevante comprobar en qué lugares (la casa, un parque, la playa, una sauna, un local de ambiente, un parque...) suceden estos momentos de intimidad. La lista es abierta.
- **Duración:** Esporádica, de corta duración, estable o intermitente.
- **Combinaciones entre sexo y amor:** Para cada relación tenemos en cuenta las siguientes combinaciones, entre amor y sexo. Entendemos aquí el amor como enamoramiento o un apego afectivo sexualizado, no el simple amor de amigo, o entre familiares. Por otra parte, solo tenemos en cuenta la información que el relato hace explícita; por ejemplo, si la película muestra un contacto sexual entre dos personajes sin dejar

explícito que tienen sentimientos amorosos entre ellos, lo consideramos sexo sin amor.

- Sexo sin amor
- Sexo con amor correspondido
- Sexo con amor no correspondido
- Amor correspondido sin sexo
- Amor no correspondido sin sexo
- Ni amor ni sexo

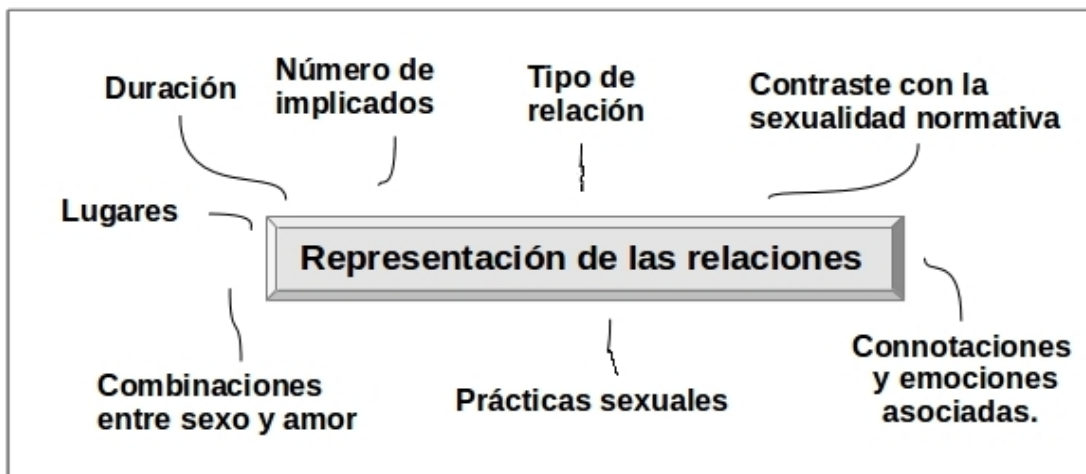


Gráfico 14: Variables que manejamos a nivel de las relaciones

Fuente: elaboración propia

- **Por el tipo de relación**
 - **Pareja cerrada**, y por tanto, si se producen infidelidades no son consentidas.
 - **Pareja abierta**, con sexo fuera de la pareja, trios y/o sexo en grupo con consentimiento mutuo.
 - **Novios**. Dos hombres que se ven con vistas a estabilizar su relación.
 - **Amantes**. Relación con cierta estabilidad pero sin compromiso de pareja.
 - **Follamigos**, o amigos con derecho a roce sin compromiso alguno..
 - **Encuentro ocasional**. Relación esporádica o ligue sin perspectivas de futuro.
 - **Sexo pagado**, sin una vinculación afectiva relevante.
 - **Relación fingida**. Los personajes fingen mantener una relación para alcanzar algún objetivo.
 - **Malentendido**. Se evoca la posibilidad de que los personajes hayan tenido alguna relación íntima, o alguno de los personajes lo entiende así a raíz de algún equívoco, pero el espectador sabe que la relación no se ha producido
 - **No realizada**. Existe el deseo por parte de algún personaje masculino de iniciar una relación sexo-afectiva con otro hombre, pero no se realiza.
- **Connotaciones de significado y emociones asociadas**: Cuando detectemos que de forma relevante se inclina al espectador a asociar alguna emoción concreta (asco, miedo, inquietud, risa, alegría...) con la escena de intimidad descrita, lo tendremos en cuenta. En este apartado anotamos también las connotaciones de significado que a través de los medios propios de la narrativa audiovisual se transmite en relación al momento de intimidad representado: sordidez, placidez, oscuridad, luminosidad. En el caso de que las emociones asociadas y connotaciones sean positivas consideráramos que es una forma erótica de representar ese momento de intimidad, y si son negativas que se trata de una muestra de la modalidad antierótica.
- **Contraste con la sexualidad normativa**: Comprobaremos si se produce un contraste relevante con las relaciones heterosexuales representadas en la misma película, concretando cuales son esas diferencias.
- **Forma de representación**:
 - **Oculto**. Se le da la opción al espectador de que infiera que entre determinados personajes pueda haber una relación, pero se hace implícitamente, mediante metáforas, insinuaciones o subtextos.
 - **Omitida**. Sabemos de alguna relación pasada o presente porque se nos cuenta, pero no presenciamos ninguna imagen que lo indique de forma explícita.
 - **Explícita**. Se lleva a las pantallas al menos alguna mirada, gesto, expresión verbal o acto corporal

- entre los personajes que mantienen una relación.
- **Tipo de prácticas sexuales.** Estos factores son acumulativos. Un personaje podría comenzar con una fantasía y a lo largo del relato podemos presenciar miradas y gestos, contacto corporal y luego unas relaciones sexuales con actos sexuales específicos o no concretados.
 - **Fantaseadas.** Se muestran a través de imágenes o diálogos.
 - **Miradas o gestos** que expresan deseo.
 - **Expresión hablada.** El personaje expresa en palabras su deseo hacia otro
 - **Contacto corporal.** Abrazos, baile, palmaditas.
 - **Caricias de mano con piel.** Manitas, caricias en cara o cuerpo
 - **Caricias de boca con piel.** Besos en el cuerpo o cara
 - **Beso en la boca** prolongado, sea con o sin lengua
 - **Sexo buco-genital.** Lo que se conoce como “hacer una mamada”.
 - **Mano en los genitales.** O “tocar el paquete”
 - **Masturbación manual.** Puede ser de uno a otro personaje o mutua
 - **Penetración anal.**
 - **Relaciones sexuales no concretadas.** Queda claro en el relato que los personajes han mantenido uno o varios encuentros sexuales, pero no se concreta que actividades en concreto han realizado en esos momentos de intimidad.

4.2 - Análisis e interpretación de los datos

4.2.1 - Las películas de la muestra

Como ya hemos explicado al hablar de los criterios para la selección de la muestra, incluimos cintas estrenadas entre 1939 y el 2010. El número total es de cuatrocientas cuarenta y seis. Algunas representan la sexualidad entre hombres a través de alusiones, chistes o con la aparición de personajes de poco peso en la trama, por lo cual no siempre nos es posible hacer un análisis demasiado detallado de los personajes y de las relaciones entre ellos; aún así vale la pena tenerlas en cuenta, ya que eso nos permitirá investigar las modalidades con mayor precisión y amplitud temporal. El grueso de la muestra, no obstante, incluye creaciones que han tratado el asunto de la sexualidad entre hombres de forma más relevante, y de la que sí nos ha sido posible realizar un estudio más profundo. Hemos tenido en cuenta las películas en las que aparecen personajes protagonistas, principales y secundarios que mantienen relaciones sexuales con otros hombres de forma implícita o explícita, fantasías al respecto o que revelan tendencias homosexuales latentes. Estudiamos en detalle los momentos de intimidad que aparecen representados visualmente, así como los diálogos en los que se relatan sus relaciones o se alude a ellas. El análisis se centra en la historia, es decir, en lo que el relato cuenta acerca de los personajes y de sus relaciones; no obstante, si la cinta emplea en el plano discursivo técnicas de narrativa audiovisual relevantes para aportar significados o connotaciones a los momentos de intimidad analizados (movimientos de cámara, empleo de la luz, saltos en el tiempo, música y sonidos...) damos cuenta de ello.

Con objeto de poder ofrecer una visión general de la representación que el cine español ha realizado de la sexualidad entre hombres, y verificar en qué medida las formas de representación han cambiado a lo largo de estas siete décadas, hemos elegido un corpus de películas amplio, de todas las tendencias ideológicas y géneros, esforzándonos por incluir también las representaciones que de esta realidad humana hacen las películas dirigidas al público general. Para hacer analizable este corpus hemos prescindido salvo excepciones de toda alusión a los actores, guionistas, productores y otros profesionales implicados en su realización, limitándonos a nombrar en el caso de las adaptaciones la novela en la que basaba sin compararla en estos casos con el guión. Del mismo modo hemos omitido en esta sección todas las reflexiones que la literatura y la crítica ha hecho de las películas del corpus. Hay directores como Pedro Almodóvar o Eloy de la Iglesia que han atraído la atención de multitud de teóricos del cine, y de la mayoría de las cintas podemos encontrar alguna que otra crítica en los diarios y revistas especializadas en el séptimo arte. Las referencias bibliográficas abundan en otros apartados de nuestro estudio; sin embargo, en esta sección hemos querido abordar cada una de las películas con una mirada limpia de concepciones previas y llevar a cabo un análisis de los personajes y de sus relaciones despojado de toda valoración ajena a los relatos en sí. No obstante, en su caso al final de cada una de las películas hemos incluido algunas referencias específicas.

El conjunto de la muestra va numerada del 1 al 446 en orden cronológico; ese es el número que emplearemos para referirnos a cada una de las películas cuando entremos a analizar la relación entre las variables. En cada caso ofrecemos un resumen del argumento para que la trama se haga comprensible a

grandes rasgos, pero omitimos gran cantidad de detalles que no se relacionan directamente con nuestro objeto de estudio. Las relaciones heterosexuales solo se nombran, especialmente cuando revelan un contraste en su forma de representar la sexualidad respecto a las homosexuales, pero el análisis que hacemos de ellas es menos profundo. Esto debe tomarse en cuenta. Dado que focalizamos el análisis en unos personajes y unas acciones concretas, podría dar la impresión de que su peso en la trama es mayor del que verdaderamente tienen.

1 ~ *Los hijos de la noche*, de Benito Perojo (1939)

Durante los primeros años del franquismo en los dramas y comedias de entretenimiento de los vencedores se percibía aún cierto desenfado; mediante bromas se podían tocar de refilón asuntos que a partir de 1945 serían imposible de llevar a las pantallas, a medida que la censura cinematográfica se iba haciendo más férrea. Un producto de la época es esta comedia dramática de factura hispano italiana, que termina con la formación de dos parejas amorosas en paralelo: una es la convencional entre chico y chica; la otra, se insinúa, entre dos hombres. Eso es algo que ya se sugiere en el programa de mano que se distribuía por aquel entonces entre su potencial público.

Tres personajes de la clase popular retratados con gran simpatía, la Inglesita, el Piruli y el Currichi, que malviven vendiendo tabaco por las calles y robando alguna cartera que otra, consiguen un trabajo inusual: hacerse pasar por hijos de Francisco. Es éste un hombre de clase acomodada que ha estado engañado durante años a su hermana Irene, residente en Norteamérica, haciéndole creer que tenía tres hijos para que así ella le enviara fuertes sumas de dinero. Irene ha anunciado su llegada desde el otro lugar del océano para conocer a sus sobrinos, y Francisco se ve obligado a continuar con la impostura.



Imagen 297: Francisco abraza a Cuchirri en *Los hijos de la noche* (1939)

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1988



Imagen 296: Programa de mano de *Los hijos de la noche* (1939)

Fuente: descargado desde <http://www.filmaffinity.com/film715710.html>

Para la caracterización de Francisco se emplea el recurso narrativo que hemos denominado disonancia, y que hemos explicado es característico de la modalidad oculta de representación. Su virilidad se pone repetidas veces en duda; nunca ha llegado a casarse porque le gusta un estilo de vida sin compromisos, y aunque supuestamente tiene novia no muestra demasiado interés por ella. En cierto momento lo vemos participando en un baile de salón en que hombres y mujeres dan vueltas agarrados del brazo; le interrumpe uno de sus criados para darle un recado, y Fernando lo que hace es tomarle del brazo y ponerse a bailar con él adoptando un aire distinguido; la imagen de dos hombres bailando juntos en medio de un salón lleno de parejas de distinto sexo es solo ligeramente transgresora, pero nada frecuente en las pantallas de la época.

En el desenlace de la historia hay otro momento más sorprendente aún. Irene ha descubierto el engaño, y aunque ya sabe que la Inglesita y el Piruli no son sus sobrinos se ha encariñado de ellos; conocedora de que son novios les invita a ir con ella a América. En cuanto a Cuchirri, que es un hombre algo mayor y que hasta el momento no parecía haber mostrado interés erótico alguno hacia las mujeres, Irene dispone que "no se separe nunca de Francisco". Al oír la noticia Cuchirri se abraza fuertemente a Francisco y comienza a dar saltos de alegría diciéndole: "Papí, papí, lo vamos a pasar como los ángeles". Se sugiere así de forma un tanto sutil, y disfrazándola de broma, la formación de una segunda pareja amorosa paralela a la más convencional, con lo cual el final es feliz para todos.

2 ~ *Los cuatro Robinsones*, de Eduardo García Maroto (1939)

Es una cinta no muy conocida pero de sumo interés, y otro de los primeros ejemplos de disonancia que hemos podido documentar revisando lo que se conserva de nuestra filmografía, aunque la posibilidad de hacer una posible lectura homosexual es bastante más remota que en *Los hijos de la noche*.

Cuatro señores de clase acomodada, poco después de terminar la guerra civil, se corren una tremenda juerga flamenca a espaldas de sus respectivas esposas y familias. Como tienen que aparentar una rectitud moral de la que carecen, inventan que han ido a alta mar para la pesca del bonito con objeto de justificar esos días de ausencia. Uno de los ellos es don Leoncio, director de una fábrica de productos químicos, quien delega en su secretario Cándido la responsabilidad de dirigir la fábrica mientras él disfruta de la escapada. Pero ocurre que Cándido pretende a la hija de otro de los crápulas, quien se opone tajantemente a que su hija se case con semejante "mindingui" y "mequetrefe".

Aunque Cándido es en apariencia heterosexual hay ciertos detalles en su caracterización que revelan cierta debilidad y falta de masculinidad: es algo presumido en el vestir y afectado en sus gestos, muy impresionable, sumiso y se desmaya con frecuencia. Además el guión deja caer con cierta sutileza un chiste que lo feminiza: en cierta ocasión en la que el rígido padre de su novia se dirige a él en tono autoritario para prohibirle que siga viendo a su hija.

- Esta es una casa seria, entiéndalo usted.
- Sí, y yo también soy muy serio.
- Yo soy un hombre honrado.
- Y yo también.
- Y mi hija es una niña.
- Y yo también.



Imagen 298: Cándido en *Los cuatro Robinsones* (1939)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1996

Este lapsus en el que Cándido queda reducido a una "niña" es otro más de los rasgos que hacen de él un figurón de dudosa virilidad, y todo ello acentúa su falta de rectitud moral, la cual se hace patente cuando decide dejar abandonados a su suerte en una isla desierta a los cuatro señores adinerados para así poder casarse con su novia sin trabas y obtener con el control de la fábrica. La posible lectura que puede hacerse es que Cándido a pesar de ser un tanto afeminado, sin precisar hacia quien va dirigido en realidad su deseo sexual, lo único que busca es casarse con una muchacha rica para medrar socialmente.

3 ~ ¡Harka!, de Carlos Arévalo (1941)

Es una película patriótica que se congratula de la hermandad hispano-marroquí y que va dedicada a "los que todo lo dieron por España". Su protagonista es un valiente soldado, el capitán Santiago Balcázar, que ha dedicado su vida al ejército en la época de las guerras con Marruecos. Perfectamente integrado en las costumbres del país, viste como los marroquíes y conoce su psicología. Su misión es reclutar hombres para su harka, una unidad irregular formada por rifeños al servicio de los intereses militares españoles. Admirado por su arrojo, varias veces herido y condecorado, es un héroe solitario que cabalga en su caballo blanco, que no muestra demasiado interés por las mujeres y que es "incansable", según él mismo declara. En él se adivina algún tipo de carencia afectiva indeterminada. En este sentido, la crítica ha hecho notar la semejanza entre Santiago y el oficial inglés Thomas Edward Lawrence, muy conocido tanto por su participación al servicio de los británicos en distintas guerras coloniales contra los turcos y los árabes a partir de 1914, como por su más que probable homosexualidad. Es posible que nuestro personaje esté inspirado parcialmente en el militar inglés y en su obra *Los siete pilares de la sabiduría*.

El capitán Santiago Balcázar inicia una amistad con el teniente Carlos Herrera, un oficial proveniente de la legión que había solicitado incorporarse a la harka, y hacia el que muestra una inclinación especial. La primera escena que trasmite una peculiar intimidad entre ambos hombres es aquella en la que los dos charlan sentados una noche tomando té junto a una hoguera. Santiago le pide a Carlos permiso para hacerle una pregunta "indiscreta". Quedamos intrigados. ¿De qué se tratará?. Luego descubrimos que la pregunta es un tanto trivial: simplemente por qué ha pedido que le trasladen a su harka, cuando en la legión tenía mejores condiciones. Ante la vaga respuesta de Carlos -está interesado por las costumbres del país, tiene algunas nociones de árabe-, se nos abren algunas incógnitas: ¿Quiere averiguar Santiago si ha pedido el traslado para estar cerca de él?; ¿y cuáles serán las motivaciones de Santiago para haber dejado España?. Eso es algo que nunca llegaremos a saber. Pero no son las palabras, sino la forma en que se miran el uno al otro, con una especie de ternura contenida, y el primer plano de las caras de ambos, que se van acercando a los ojos del espectador a medida que se desarrolla la conversación, la que sugiere cierta intimidad afectiva inusual entre ellos.

El vínculo entre Santiago y Carlos se hace cada vez más estrecho a medida que comparten distintas penalidades, pero Carlos decide regresar a España para casarse con Amparo, una señorita madrileña de clase acomodada que ha conocido por casualidad y de la que se ha enamorado.

Se produce entonces una escena reveladora del fuerte apego que siente Santiago hacia su compañero de armas. Muy afectado por la noticia de que su amigo piensa casarse, acude a un restaurante en el que se oye la música de una orquesta. Al entrar rechaza la invitación a bailar de una chica que llevaba tiempo detrás de él, y se sienta solo en una mesa a beber güisqui y a fumar de un modo un tanto compulsivo.

Cuando Carlos aparece Santiago le reprocha amargamente que deje la harka. Aparentemente le está recriminando que cambie la heroica vida de soldado por una vida fácil en Madrid, pero si observamos atentamente sus gestos, sus palabras, su tristeza contenida, lo que está haciendo realmente es montarle un número de celos. Vemos a Santiago agitar nervioso el cigarrillo en el cenicero y servirse un güisqui tras otro mientras le echa en cara a Carlos que se case. Se burla de la vida acomodada que llevará en la capital con un empleo burocrático, dedicado al golf, el tenis y el tiro de pichón, y se ríe de los ecos de sociedad en los que aparecerá la crónica de su boda, como enfatizando su propio alejamiento de las convenciones sociales.

Hasta hace poco no supuse nunca que pudiera hablarte así (...) Yo pensaba que eras de los que nunca creían que habían dado bastante. Por eso te he querido como a un hermano, casi como a un hijo, porque creí que eras como yo.

Al decir estas últimas palabras, que le ha querido como un hermano, casi como a un hijo, la cámara se acerca al rostro de Santiago para mostrarnos a un hombre lleno de dolor por la pérdida y que al mismo tiempo le está declarando su amor. Además ese "creí que eras como yo" es bastante ambiguo. ¿Un héroe militar como yo o un hombre con unos sentimientos amorosos similares a los míos?

Carlos, aturdido por el arranque emocional de su amigo, le pregunta entonces:

¿Pero es que tú no has querido nunca? ¿No sientes necesidad de cariño, de un poco de ternura, o es que eres de bronce?

Evidentemente, Carlos se refiere a la necesidad que tiene del cariño de una mujer, con lo cual revela que no ha comprendido lo que le está intentando transmitir su amigo. Santiago por toda respuesta se levanta, le mira a los ojos con expresión de reproche, tira el vaso al suelo con ira y se acerca con despecho a una mujer para bailar con ella como si estuviera pensando que no vale la pena insistir porque Carlos no se está enterando de nada. La conclusión que podría sacar cualquier espectador avisado sería: claro que no, Santiago no es de bronce y por supuesto necesita cariño y ternura, lo único que ocurre es que necesita el cariño y la ternura de Carlos.

La película termina cuando Carlos, después de dedicarse durante un tiempo a los placeres de Madrid y a actividades triviales como la equitación, el tenis, paseos y cenas románticas con Amparo, se entera de que el capitán Santiago Balcázar ha fallecido en una escaramuza bélica. Siente entonces la necesidad de volver a África para ocupar el lugar de su amigo. Cuando recibe un telegrama de Amparo en el que le anuncia que si no regresa inmediatamente todo habrá terminado entre ellos, él rompe su foto y se implica en la heroica labor de organizar una nueva harka.

Si observamos ahora el cartel anunciador de la película, comprobamos que la imagen sugiere con bastante claridad un triángulo amoroso. Desde arriba el capitán Santiago Balcázar, vestido con sus ropas africanas,



Imagen 299: Momento de intimidad entre el capitán Balcázar y el teniente Herrera. *¡Harka!* (1941)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1996



Imagen 300: Cartel anunciador de *¡Harka!* (1941), que claramente sugiere un triángulo amoroso.

Fuente: extraído desde <http://www.filmaffinity.com/es/film660537.html>

dirige su mirada hacia el teniente Carlos Herrera. Este se muestra en una posición un tanto ambigua, ya que por un lado gira el rostro hacia su novia Amparo, pero sus ojos miran hacia arriba, aunque la visera de su gorro militar difícilmente le deja ver lo que su amigo quiere transmitirle. Abajo, los nombres de los actores que interpretan a los dos soldados, Alfredo Mayo y Luis Peña, están cruzados, simbolizando una unidad inseparable, un destino compartido.

Referencias específicas: Lawrence (1997), Mira (2006, p. 74), Torres (2004, p. 31)

4 ~ *Alma de Dios*, de Ignacio F. Iquino (1941)

El que sería un prolífico director en décadas posteriores recurrió desde sus primeros dramas y comedias a lo carnavalesco con objeto de obtener efectos humorísticos. Ya vimos por ejemplo cómo en *Este difunto es un vivo* (1941) empleaba brevemente el travestismo y cómo transgredía los límites del género en *La culpa del otro* (1942)

En cuanto a *Alma de Dios*, es un melodrama en el que una chica de pueblo buena, vivaz y trabajadora, viaja a Madrid y se refugia en la casa de su tía, quien la trata como a una Cenicienta. Cuenta las dificultades que ha de superar hasta poder casarse con el chico al que ama. Sin entrar en el argumento, sólo mencionar que en el edificio de enfrente vive un matrimonio humilde formado por una mujer enérgica llamada Ezequiela y su marido, que tiene que ocuparse de los asuntos domésticos mientras entona versos que cantaría una mujer como “yo que siempre de los hombres me reí, yo que siempre de los hombres me burlé...”. Es muy cómica la imagen de ese pobre hombre, que por lo demás se muestra vivamente interesado por las mujeres, barriendo, fregando, cocinando y cuidando del bebe, asustado por las posibles reprimendas que recibirá de su autoritaria esposa.



Imagen 301: Él no puede abrazar al maestro de obras, pero ella sí en *Alma de Dios* (1941).

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1998

Nos interesa mencionar también una situación en la que se alude muy brevemente y de forma indirecta a la posibilidad de un momento de intimidad entre dos hombres, aunque para negar de forma inmediata que esa sea una opción aceptable. Ezequiela y su marido están intentando convencer a un señor para que perdone a su mujer, que le había engañado ocultándole que tenía un hijo ilegítimo. Tanto le insisten que consiguen conmovérle y hacerle dudar. Entonces Ezequiela le pide emocionada:

- Diga usted que sí, diga usted que sí (...) Bendito sea usted, bendita sea su alma buena. ¡Que le voy a dar a usted un...!
- y añádele dirigiéndose a su marido- Abrazale en mi nombre, anda..
- Mujer, por Dios, que si me viera cualquiera abrazado a un maestro de obras...

Como veremos, esta forma de evocar la sexualidad entre hombres con objeto de dejar claro que no es una opción ni aceptable ni deseable para los personajes masculinos sería relativamente frecuente en décadas posteriores; ya hemos señalado que se trata de un recurso típico de la modalidad heterocentrada.

5 ~ ¡A mi la legión!, de Juan de Orduña (1942)

Estrenada un año después que *¡Harka!*, está protagonizada por los dos mismos actores y cuenta una historia bastante similar de dos heroicos soldados cuyas vidas se unen estrechamente desde el momento en que se conocen. Lo interesante de esta cinta es que además de dar ciertas pistas que permiten al espectador inferir que entre ellos pueda haber una vinculación afectiva que sobrepasa la amistad, incorpora una escena que expresa de forma carnavalesca a la sexualidad entre hombres.

A mediados de los años veinte, en un destacamento de la Legión en Marruecos, los legionarios marchan por la tierra ocupada cantando alegres versos que ensalzan la valentía y la guerra al tiempo que se burlan de las mujeres moras y negras:

- Las moritas de Quetama quieren a los legionarios
- porque dicen las muy tunas que son los más temerarios.(...)
- Una negra me pidió zalamera relaciones
- y le contesté cantando yo no entiendo de carbones.

Entre estos hombres que entonan cantos racistas y misóginos marcha orgulloso el Grajo, que es considerado un héroe por sus camaradas. Un día cae herido en combate, y Mauro, que acaba de incorporarse

al destacamento, acude a socorrerle a riesgo de perder la vida. Mauro recibe también un tiro de fusil, pero ambos logran salvarse y esa experiencia compartida llena de emotividad unirá a los dos soldados para siempre. Sus motivaciones para haberse alistado en la Legión son un tanto inconcretas; ambos dicen haber tenido problemas de amores con las mujeres. Ahora el Grajo tiene como novia a una guapa cantinera; no obstante, ella parece estar bastante más interesada en la relación que él. Eso se nota especialmente cuando los dos legionarios están reponiéndose de sus heridas sentados uno junto al otro, y el Grajo le dice emocionado a su recién conocido amigo:

Mira Mauro, no tengo a nadie en el mundo. Mi única familia los compañeros, y entre ellos tú mi mejor amigo ya. Bueno, pues para nosotros existe la legión antes que nada. (...) Para casi todos la vida es una pesadilla de la que nos despertó una voz que decía, ¿qué te figurabas ser?, ¿vagabundo, poeta, filósofo, asesino...? No. Eres únicamente un caballero legionario.

Llega entonces la cantinera con un ramo de flores acompañado de Curro, otro de los soldados. El Grajo da la mano fríamente a su novia sin mirarla a la cara ni tan siquiera coger las flores que ella le ha traído. La ignora de hecho totalmente, mientras que con sus amigos se muestra sumamente afectuoso y cordial. Más tarde, es cierto, cuando salen una noche a divertirse se les ve cómo van abrazados, pero la joven está un poco fuera de lugar rodeada de tantos hombres. Su presencia es más bien una forma de oscurecer u ocultar el estrecho vínculo afectivo que une a el Grajo y a Mauro.

El lugar accesorio que ocupa la cantinera se hace también evidente en una escena verdaderamente sorprendente. Los soldados se reúnen para entonar a coro canciones patrióticas. Vemos como el Grajo abraza a Mauro mientras aguardan a que comience el espectáculo que van a presenciar. Se trata del soldado Curro, que se ha travestido para cantar y bailar una sevillana, con el nombre artístico de doña Domitila. La sucesión de ambas imágenes da qué pensar, porque se asocia directamente la amistad de los dos legionarios con la ambigua apariencia de Curro disfrazado de cantaora flamenca. Solo cuando ya ha comenzado la actuación vemos que la cantinera se ha sentado en su mesa y ahora es ella a quien abraza el Grajo. Todos parecen divertirse mucho con el espectáculo hasta que Curro entona acompañado por la guitarra unos versos un tanto provocativos a través de los cuales expresa su deseo fingido hacia los hombres.

Si tú no me quieres, chaval,
te juro que me voy a suicidar,
porque sin ti no puedo vivir,
por que sin ti no puedo vivir,
no me desprecies chaval.
Mueran los feos, y olé, mueran los feos,
y los bonitos, y olé, los quiero para mi,
que me gustan los hombres,
que me gustan los hombres, y olé,
con perejil.

La reacción de sus compañeros es un tanto agresiva: le tiran todo tipo de objetos, silban y gritan ¡fuera! a coro. El humor, que es una forma socialmente segura de transmitir algo sin comprometerse demasiado en la verdad de lo que está diciendo, no le da resultado en esta ocasión a Curro. La broma desencadena una homofobia internalizada grupal en estos legionarios, que al fin y al cabo se ven obligados a mantener a raya sus impulsos en un ambiente carente de mujeres y en el que las relaciones sexuales entre ellos están tan mal consideradas. Pero es significativo comprobar que a lo largo del resto de la década de los cuarenta y los cincuenta, una escena como esta hubiera sido imposible de llevar a las pantallas en España por considerarse de mal gusto.

Ocurre que Mauro se ve obligado a dejar la Legión como castigo por haber iniciado una pelea en una mala borrachera. La despedida es emotiva, y el Grajo se queda extremadamente abatido por la partida de su



Imagen 302: Espectáculo transformista en *¡A mi la legión!* (1942)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012

amigo. No sabe nada de su pasado, y lo único que ha podido averiguar es que Mauro probablemente ha regresado a su patria, una nación imaginaria llamada Eslonia. Curro intenta consolarlo, y le dice usando el femenino:

Oye ¿qué te pasa a ti?, ¿es que vas a llorar? No, si aquí nos las echamos de muy duros, que a luego somos unas sensitivas.

Curro es un personaje un tanto ambiguo, un andaluz bromista y lleno de gracejo en torno al cual se crea cierta disonancia. Públicamente le gustan las mujeres, pero comentarios como este y el espectáculo transformista con el que nos sorprendió podría hacernos dudar de su sexualidad, aunque ese es un asunto que no se llega a hacer demasiado explícito.

El relato da entonces un salto de diez años hacia el futuro. El Grajo por algún motivo que no llegamos a conocer ha dejado la Legión, y como no puede regresar a España por una razón que también desconocemos ha ido a un país imaginario llamado Eslonia, donde trabaja como mercenario a sueldo. No es difícil imaginar que si ha viajado precisamente allí será porque va en busca de su amigo Mauro. Pero resulta que el verdadero nombre de Mauro es Osvaldo, el príncipe heredero del reino de Eslonia. El Grajo se entera casualmente de que unos hombres malévolos, unos agitadores con aspecto de comunistas o anarquistas, quieren atentar contra la vida de Osvaldo simplemente porque es príncipe, aunque sepan que es buena persona. Aún el Grajo no sabe que el príncipe es ese viejo amigo que se hacía llamar Mauro y que diez años atrás le salvara la vida, pero cuando lo reconoce en una comitiva real que atraviesa las calles, sentado en un fastuoso carruaje junto al monarca, corre a avisarle del peligro que corre. Como no le dejan acercarse a él grita "¡A mi la legión!". Al darse cuenta de quién le está llamando, el príncipe hace parar el coche y recibe cálidamente al Grajo dándole la mano tiernamente. Enterado del atentado que planean contra él, hace que cambie la trayectoria de la comitiva e invita a su amigo a Palacio.

Al entrar en el lujoso despacho del príncipe, este le pide a su ayudante que cancele todas las audiencias del día para quedarse a solas con su amigo. Entre los dos sujetan a un pequinés al que acarician efusivamente; de algún modo las caricias que dan al perrito evocan las caricias que podrían estar dándose entre ellos. Y mientras tanto cantan:

A la legión, a la legión
a la legión vine a la luchar,
adelante la legión
porque en ella está el amor
y en el amor la eternidad

Parece evidente que tras ese canto que ensalza la legión hay también un canto al amor, al amor que hay entre ellos. El Grajo se queda a pasar una temporada viviendo con su amigo y codeándose con total confianza entre Duques, Condesas y otras gentes de la alta nobleza. En cierto modo ocupa el papel que la princesa, figura aquí ausente.

Corre el año 1936, y cuando el Grajo se entera de que en Marruecos se ha iniciado el alzamiento, se siente en la obligación de viajar inmediatamente a España para unirse al ejército nacional. Así lo hace, y con gran dolor tiene que separarse de nuevo de su amigo. Pero tiempo después se lleva la sorpresa de ver cómo Mauro ha acudido para luchar a su lado, a pesar de que para ello ha tenido que renunciar al trono de Eslonia.

Referencias específicas: Mira (2006, p. 74), Navarrete-Galiano (2011)

6 ~ *Boda accidentada*, de Ignacio F. Iquino (1943)

Comedia musical protagonizada por Ketty, una mujer simpática y vitalista que debido a su belleza es cortejada por multitud de hombres y que está prometida por interés con don Cándido, un rico conservero gallego. La acción se desarrolla en un hotel de lujo en el que se codean personas de la nobleza, la alta burguesía y el estamento militar, cuyos únicos entretenimientos son la bebida y la comida, las



Imagen 303: El Grajo ocupa en cierto modo el lugar de la princesa junto al príncipe Osvaldo en el reino de Eslonia. *¡A mi la legión!* (1942)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012

conversaciones intrascendentes, el galanteo y los bailes al son de melodías románticas y de ritmos de jazz más modernos. En este mundo feliz que se lleva a las pantallas la crítica de costumbres es muy ligera y no hay rastro alguno de conflicto social o político; tampoco los acontecimientos sangrientos que estaban teniendo lugar en Europa parecen alterar la vida plácida de los vencedores de la guerra civil, asunto que ni tan siquiera se nombra. Únicamente el hecho de que Ketty planee pasar su luna de miel conociendo ciudades como Nápoles, Florencia y Berlín nos da una idea de quienes son los aliados políticos de estas gentes.

En relación al asunto que nos ocupa, el relato incluye una escena en la que se lanza sutilmente la idea de que homosexualidad es una conducta que no tiene lugar en este entorno, algo que como comprobaremos sería muy frecuente en el cine heterocentrado posterior. La protagonista está bailando con uno de los hombres que la cortejan al son de una melodía romántica. La orquesta cambia entonces a un frenético ritmo de Jazz, y las parejas que habían estado agarradas y muy acarameladas comienzan a moverse con más libertad. Ocurre que dos hombres que se habían separado brevemente de sus parejas giran para encontrarse con ellas, se tropiezan y adoptan durante unos segundos la postura de dos hombres bailando. Dado que eso es inconcebible en este contexto, uno de ellos empuja al otro con cara de susto y le llama tonto mientras la gente de alrededor, llena de hilaridad, los mira riendo a carcajadas.



Imagen 304: Dos hombres bailando es algo inconcebible en *Boda accidentada* (1943)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997

7 ~ *Deliciosamente tontos*, de Juan de Orduña (1943)

Comedia romántica en la que lo que comenzó siendo un matrimonio por interés deviene en una unión basada en el amor. María y Ernesto se casan por poderes para poder cobrar una herencia sin ni siquiera conocerse, ya que ella vive en La Habana y él en Madrid. Sin la menor ilusión, María viaja en barco a España para reunirse con su marido, pero no sabe que Ernesto ha cogido un avión y embarcado también con objeto de enamorarla y asegurarse que ella no vivirá con él solo por el dinero. En la superficie, el relato sería plenamente heterocentrado, pero con mucha sutileza y de forma deliberada da lugar a que el espectador imagine que entre algunos de los personajes masculinos pueda haber una relación que sobrepasa la amistad.

En primer lugar está el vínculo existente entre Pepe, el tío de María, y Cástulo, un abogado que no se separa de él. Ambos acompañan a María en la travesía. El hecho de que sean dos maduros solteros, a los que vemos siempre juntos y que no muestran el menor interés por las mujeres es ya una pista bastante sólida, pero además en los diálogos se dejan caer algunas chanzas que apuntan en la misma dirección. Así, en una ocasión Pepe y Cástulo enseñan a María la fotografía de un egiptólogo que podría ser un buen partido para ella. A María le parece una repugnante birria con cara de gánster y le pregunta a su tío:

- ¿Tú te casarías con él?
- ¿Yo, a mis años? Pero sobrina, no digas disparates.
- No, no, contesta con claridad, tío Pepe.
- Evidentemente. ¿Usted se casaría con ese señor? - pregunta entonces Cástulo en tono burlón.
- Están locos. Yo soy un hombre serio.

Es decir, el tío Pepe no se casaría con el egiptólogo por su edad, e imaginamos que también porque ya tiene a Cástulo en su vida, lo cual nos lleva a inferir que en otras circunstancias sí podría haberlo hecho. Poco después, el tío Pepe hace esta reflexión:

- ¿Quién hubiera nacido mujer? (...) Si yo hubiera sido una mujer de ojos rasgados y labios de fuego me hubiera casado hace veinte años con cualquiera de esas cacatúas y ahora



Imagen 305: Arriba tío Pepe y Cástulo fumándose sus puros. Abajo, el galanteo hetero se superpone al que tiene lugar entre los dos señores.

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1996

sería millonario.

Consideremos ahora una curiosa secuencia que se incluye en el relato; por la forma en la que está llevada a las pantallas y montada, da la impresión de que pretende transmitir, de forma muy prudente eso sí, la idea de que entre los hombres también se puede dar el amor. El tío Pepe y Cástulo están charlando en cubierta y María también, aunque un poco más alejada. Pepe le ofrece un puro a su amigo y ambos se ponen a fumar; teniendo en cuenta que el puro puede interpretarse como un símbolo fálico, los dos hombres tendrían metafóricamente sus penes en la boca. Si todo quedara ahí podríamos pensar que esa lectura es demasiado exagerada, pero la posterior sucesión de imágenes vienen a reforzar la idea de que en la socialización masculina puede haber componentes sexuales y amorosos. Hay un corte y la cámara pasa de la imagen del tío Pepe y Cástulo fumándose sus puros a mostrarnos cómo dos pasajeros masculinos que caminan juntos y tienen toda la pinta de estar enamorados se dan la mano, se despiden sonriendo y quedan en volver a verse:

- Bueno don Atilano, hasta la tarde entonces...

Hay entonces otro salto abrupto y la imagen de los dos hombres dándose la mano se encabalga con la de un marinero y una chica que también se están despidiendo tomados de las manos y quedando para verse por la tarde. La pareja hetero queda en primer plano y la imagen de los dos personajes masculinos en el fondo, de forma que el diálogo entre el marinero y la chica es perfectamente atribuible al que está teniendo lugar entre los dos señores del fondo y, de hecho, es interpretable como su continuación:

- ¿Te veré luego?

- Al amor no le gusta esperar ...

8 ~ *Tuvo la culpa Adán, de Juan de Orduña (1943)*

Comedia romántica que tiene una forma muy ingeniosa de expresar las inseguridades que suelen acosar al varón en relación a su propia masculinidad: el rechazo o atracción que pueden sentir hacia el sexo femenino; la necesidad de decidir si mantenerse en la seguridad que le da permanecer rodeado de otros hombres o arriesgarse a formar una familia al uso.

Sin que se hable explícitamente de la homosexualidad en sí, esta conducta queda ubicada simbólicamente en la residencia de Los Olmedo, una familia de la nobleza formada por un barón que vive con sus seis hijos. Entre ellos se muestran muy cariñosos, con unos besos y muestras de afecto tan exageradas que rozan la ridiculidad. Todos son muy misóginos; el motivo que alegan para odiar a las mujeres es que a uno de ellos, Nazario, le dejó plantado treinta años atrás su novia en el altar, lo cual supuso una gran vergüenza para la familia; se trataba de una chica que decidió dedicarse a su



Imagen 306: La falta de virilidad de Adán frustra sus deseos de acceder a las féminas en *Tuvo la culpa Adán* (1943)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997

carrera de medicina, evitó el matrimonio y se hizo tan andrófoba que no atendía en su consulta a ningún paciente masculino porque siempre se sentía tentada a darles pasaporte. Los Olmedo desde entonces evitan al género femenino, del que dicen lindezas como que “son pícaras, perversas, desalmadas”, que “no es difícil elegir entre las mujeres; ninguna vale nada” o que “tienen el veneno del áspid, la malicia del dragón”. Evidentemente lo que hay aquí es una burla de estas actitudes misóginas y andrófobas que alejan a los hombres de las mujeres y que constituyen un impedimento para la formación del matrimonio heteronormativo.

Entre los hermanos Olmedo hay varios de ellos cuya homosexualidad no podemos menos que sospechar. El más evidente es Lizardo, un pintor con voz fina y gestos

amanerados que invita a hombres que ha conocido con objeto de que le hagan de modelo para sus espantosos cuadros de temática religiosa; Lizardo es el primer personaje de las películas de la muestra en el que se insinúa el estereotipo de mariquita. Más imprecisa es la relación que une a Arcadio, un militar retirado e inválido, con su criado Feliciano, que le saca cada día a tomar el sol y hacia quien siente gran afecto; Arcadio, con su aspecto viril y sus poblados bigotes sería el primero en encarnar la figura del macho, en el caso de que lo interpretáramos como homosexual la amistad íntima que mantiene con Feliciano. Luego hay dos mellizos muy tontos y feos que se dedican exclusivamente a la filatelia y a los que vemos en ocasiones dándose besos en lo que da la impresión de ser una suerte de relación especular incestuosa. Y también está el benjamín de la casa, Adán, quien a pesar de tener algo de pluma asegura querer casarte con una huérfana que estaba acogida en un convento; es otro de los primeros personajes en cuya caracterización se emplea la

disonancia.

En la ágil trama que despliega el relato Adán, con su falta de virilidad, sirve de contrapunto del galán simpático y varonil, que es quien obtiene en última instancia el amor de la tímida huérfana, transformada por arte de la peluquería y la moda en una atractiva señorita. Por lo demás, el único hermano que consigue trascender ese entorno de hombres misóginos y afectos masculinos es Nazario, quien después de tantos años se reconcilia con su exnovia la doctora andrófoba y se casa con ella.

9 ~ *El hombre que las enamora*, de José María Castellví Marimón (1944)

El programa de mano con el que se publicitó esta desenfadada comedia romántica, que pretende ser ligeramente provocativa sin llegar a la incorrección, muestra en el anverso la imagen tópica de una pareja de enamorados. Pero el reverso nos da a entender que la miga está en lo que ocurre antes del predecible final:

El caso insólito de un hombre que enamoraba inconscientemente. Sucedió lo que estaba previsto... ¡Pero qué de extraordinarios lances no ocurrieron antes!



Imagen 307: Detalle del programa de mano (reverso) de *El hombre que las enamora* (1944)

Fuente: Descargado desde <http://www.todocoleccion.net/>

Esta pequeña rectificación, la de eliminar el pronombre femenino “las” que sí está presente en el título no es irrelevante: el protagonista enamora en general, y eso da lugar a extraordinarios lances antes de que se vea atrapado, como era previsible, por el matrimonio convencional. Desde luego es un mensaje un tanto impreciso, pero en algunas de las imágenes del folleto se le ve acompañado de un amigo. Efectivamente, la película narra cómo don Fernando, un viudo bienintencionado, consigue astutamente encarrilar hacia el matrimonio heteronormativo a su hijo Eduardo que tiene gran éxito con las chicas, pero que no parece mostrar inicialmente interés alguno hacia ellas.

Es la cuarta vez que don Fernando tiene que cancelar la boda con sus sucesivas prometidas, porque siempre ellas acaban enamorándose de su hijo Eduardo, un joven apuesto a quien le gusta esculpir sus músculos con pesas y aparatos gimnásticos. Pero Eduardo no tiene la menor intención de casarse porque según dice prefiere enfrentarse con las fieras de la selva. Así que decide quitarse de en medio para que su padre pueda contraer matrimonio si quiere y viaja al extranjero para dedicarse a la vida ociosa. Sigue sin mostrar interés alguno hacia las mujeres y elige de hecho como compañero de andanzas a un hombre bastante feo que conoce en una sala de juegos y que se ha arruinado. Los motivos son más bien vagos: quiere ayudarlo, se aburre, necesita una persona que sea su amigo, su ayuda de cámara y su administrador, y él por su figura y por su distinción puede ser esa persona. El hecho



Imagen 308: Eduardo y su ayuda de cámara bromean con un señor en *El hombre que las enamora* (1944)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997

de que acto seguido les veamos bronceándose con rayos uva, uno junto al otro desnudos bajo las sábanas, en lo que parece una sala de belleza masculina o una sauna, ofrece suficientes connotaciones para que podamos hacer una lectura homosexual oculta. Hay incluso un momento en que abordan a un señor que también va tapado con una toalla e inician con él una conversación tan absurda que el hombre se aleja de ellos con gesto de extrañeza, pensando quién sabe qué. Por ese estilo de vida centrado en los placeres podemos considerar

que Eduardo anticipa en algunos aspectos la futura figura del gay, concepto en todo caso anacrónico en este contexto.

Después del plazo establecido Eduardo regresa a España en compañía de su ayuda de cámara. Nos damos cuenta entonces de que esos cuatro matrimonios fallidos de don Fernando no habían sido más que una estrategia para conseguir que su incasable hijo se enamorara de alguna de sus supuestas prometidas. A la quinta va la vencida, ya que esta vez sí consigue vencer las resistencias de Eduardo y su feo amigo: su hijo por fin se enamora de una chica y sienta la cabeza.

10 ~ *El emigrado*, de Ramón Torrado (1946)

Los hermanos Ignacio y José María Ibarrola, de una rica familia vasca de navieros, rivalizan por el amor de su prima Marichu. Molesto por la actitud dilapidadora de su mimado hermano menor y defraudado por el hecho de que Marichu no lo haya elegido a él, Ignacio decide emigrar a Brasil y dejar la administración de la fortuna familiar en manos de José Mari. Le acompaña Josechu, un empleado de la familia que le crió desde niño y al que está unido por un intenso vínculo de amistad. Josechu se siente tan mal ante la perspectiva de tener que separarse de Ignacio que se mete como polizón en el barco que les llevará a las Américas; a partir de ahí quedará al servicio de Ignacio al que acompañará en sus aventuras y desventuras.

A pesar del afecto que les une, el relato no pretende insinuar que la relación entre los dos hombres sobrepase el límite de la amistad. Lo que sí incluye es uno de los típicos gags cómicos propios de la modalidad indirecta, algo que en estos años se había convertido en una rareza a pesar de que estuvieran concebidos para inculcar en el espectador que la homosexualidad no es una opción deseable. Josechu se siente vivamente atraído por las piernas y el trasero de lo que él cree que es una indígena con largos cabellos negros, que inclinada ordena las ropas que tiene en un cesto. Tira repetidas veces una piedra al suelo para al volver a recogerla inclinarse y poder ver mejor, hasta que se decide a acercarse a ella para piropearla, y con un acento vasco muy gracioso le dice: “¿Venus de la selva eres, o qué? ¡Chicarrona!”. Cuando la indígena se levanta Josechu se da cuenta de que se trata de un fornido hombre con bigote que se le queda mirando en jarras, y el vasco sale huyendo asustado de allí.



Imagen 309: Josechu confunde a un robusto indígena con una Venus de la selva en *El emigrado* (1946)

Fuente: VHS. Madrid: Video Mercury, 1987

11 ~ *Audiencia pública*, de Florián Rey (1946)

Se trata de un melodrama en torno al conflicto que surge entre dos mujeres que reclaman la maternidad de un niño. La madre biológica por circunstancias personales decidió abandonar al bebe y éste acabó siendo adoptado ilegalmente por un matrimonio acomodado, pero más tarde se arrepintió y lo reclamó. En un juicio en el que se tendrán que dirimir responsabilidades prestan declaración diferentes testigos.



Imagen 310: El amaneramiento de Gerardo Saint-Moritz despierta la hilaridad de todos en *Audiencia pública* (1946)

Fuente: VHS. Madrid: Video Mercury, 1987

Algunos de ellos son personajes grotescos que despiertan la hilaridad del público presente en la sala y por extensión la del espectador, lo cual permite que en la película se alternen los escenas lacrimógenas con momentos más cómicos. Para la caracterización de uno de estos figurones se emplea la disonancia: se nos anima inicialmente para que lo conceptuemos como homosexual pero luego se nos hace saber que aparentemente es un hombre casado, algo que en todo caso suena poco convincente. Se trata de Gerardo Saint-Moritz, dueño de la fábrica de guantes el Dandy, un hombre bonachón, amable y sonriente. Las carcajadas que estallan entre el público cuando el empresario declara en el juicio con esa profusión de gestos y modales afeminados provoca que nos distanciamos de este individuo y de esa

homosexualidad que sospechamos en él. A pesar de todo Gerardo es portador de rasgos sumamente positivos,

particularmente la bondad y la solidaridad: fue quien dio trabajo a la chica soltera cuando fue expulsada de su casa y cuando ella dio a luz corrió con todos los gastos de la clínica. Al final de su declaración, Gerardo, que se siente molesto por las risotadas que le rodean, afirma con gesto de enfado que él sabe muy bien lo que son los partos porque su esposa le ha dado catorce hijos, lo cual no aplaca la hilaridad reinante entre los asistentes, que no parecen creerse del todo esa afirmación.

12 ~ *Pequeñeces*, de Juan de Orduña (1950)

Drama histórico que nos traslada a la España de 1872 a 1874, durante el reinado de Amadeo de Saboya, la proclamación de la Primera República y el golpe de estado del general Pavía. Cuenta las vanas preocupaciones de la aristocracia de la época.

Incluye un personaje secundario que emplea lo que hemos denominado anteriormente la estereotipación diluida para dar a entender su posible homosexualidad. Se trata del "Tío Frasquito", que es soltero, vive en compañía de su criado y está caracterizado con ciertos rasgos extraídos del estereotipo: le vemos ocasionalmente con una flor en la solapa; en su casa lleva una bata llamativa; habla con voz aflautada; sus gestos y la forma en que mueve las manos es algo amanerada. El peso en la trama del Tío Frasquito es muy limitada, pero al menos cumple un papel positivo en relación al personaje principal, su sobrino el Marqués Jacobo Tellez, lo cual da cierto carácter normalizador a su aparición en el relato. Algo poco frecuente en el cine de aquel entonces.



Imagen 311: Jacobo con su tío Frasquito en *Pequeñeces* (1950)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012

13 ~ *La trinca del aire*, de Ramón Torrado (1951)

Varias creaciones de este director fueron comedias concebidas para atraer a la juventud de la época hacia la profesión militar; ofrecían por ello una visión amable del ejército, como una salida profesional digna en la que se podía disfrutar de la amistad de los camaradas y que por el prestigio que traía consigo aumentaba las posibilidades de gustar a las chicas. En ellas el denominador común es la intensa amistad que une a los protagonistas, que se divierten mucho con sus juergas y bromas, incluso sus pequeñas traiciones y rivalidades amorosas; el contacto físico es frecuente (brazos al hombro, palmadas afectuosas..) dejando siempre claro que la amistad entre ellos es asexual y sin aludir a la actividad sexual entre hombres en el ejército. En esta cinta, sin embargo, ocurre algo muy singular teniendo en cuenta la época en que se rodó: se incluye una ingeniosa situación cómica en la que sale a la luz el deseo homosexual, un deseo que en este contexto social sería inadmisibles para la mente consciente, de modo que únicamente puede desarrollarse subterráneamente en el plano inconsciente.

En este caso la trinca de amigos está formada por Alberto, Zanahoria y Jabato que se están preparando para ser paracaidistas; la disciplina a la que están sometidos es bastante laxa, ya que sus superiores son hombres más bien indulgentes y campechanos. No entraremos a detallar la trama, pero sí nos detendremos en la mencionada escena. Un día Zanahoria, a quien llaman así porque es pelirrojo, se queda dormido en un sofá de la biblioteca mientras lee un cuento de las *Mil y una Noches* y se recrea en sus sugerentes estampas. Sueña entonces que tras lanzarse en paracaídas y atravesar una nube cae en un palacio oriental entre las bellas integrantes de un harén. Significativamente, más que sentirse atraído hacia ellas, lo que ocurre en el sueño es que se siente una de ellas. Pronto le vemos integrado en una danza que llevan a cabo las mujeres para



Imagen 312: Zanahoria parece sentirse atraído inconscientemente hacia el teniente coronel Valera en *La trinca del aire* (1951)

Fuente: VHS. Madrid: IRC, 1984

entreteener al sultán, quien presencia el espectáculo con aspecto aburrido y desprecia a una de las más hermosas, que se acerca con intención de animarle y seducirle. Al mismo tiempo, Zanahoria descubre con horror que entre las bailarinas hay una señora muy fea con la que hacía poco había tenido que bailar en el mundo real, y que ella le saluda entusiasmada. Es decir que tanto el Sultán como Zanahoria han rechazado a las damas que les habían expresado su interés.

En su sueño Zanahoria sigue danzando con movimientos sugerentes y mira con expresión seductora hacia el Sultán hasta llamar su atención.

- ¿Quién es esa mujer de cabellos azafranados y cuerpo de gacela que jamás he visto en mi harén?
- Es Azafaifa, poderoso señor.

El sultán se incorpora y frotándose las barbas con expresión de vivo interés se dirige hacia la danzarina, que a pesar de sus vestidos y movimientos delicados tiene un evidente aspecto masculino, ya que luce un bigote discreto, pero perfectamente visible. El sultán alarga la mano para tocar en el hombro a Azafaifa y dice “oiga, joven”. En ese momento la cámara nos traslada de nuevo al mundo real: Zanahoria duerme profundamente y sonríe disfrutando de un sueño que podríamos llegar a calificar de erótico, mientras el teniente coronel Valera le dice “oiga, joven” y le sacude en el hombro repetidas veces para despertarle e indicarle que ese no es un lugar adecuado para dormir. Nos damos cuenta entonces que el sultán con el que el durmiente coqueteaba en sueños es el mismo teniente coronel Valera, quien observa con los ojos abiertos cómo el soldado se incorpora y aún dormido sigue danzando con esos movimientos de brazos y de caderas tan femeninos... hasta que despierta, pone una cómica expresión de susto, hace el saludo militar y sale precipitadamente de la biblioteca. La payasada es bastante menos inocente de lo que parece; da la impresión de que Zanahoria, quien por lo demás se muestra vivamente interesado en las chicas, alberga unos deseos homosexuales que, vetados a la mente consciente, únicamente puede experimentar en sus fantasías y ensueños.

14 ~ *Habitación para tres, de Antonio de Lara (1952)*

Una de las pocas incursiones en el cine del genial escritor y dibujante conocido como “Tono”, quien en esta joya del humor absurdo despliega una divertida retahíla de juegos de palabras que rompen las reglas de la lógica y encadena una serie de situaciones que demuelen las convenciones sociales con la suficiente sutileza como para que la película no fuera considerada en su momento una amenaza para la moral vigente. El matrimonio y los roles tradicionales de género son aquí los principales objetos de burla. La protagonista, Alicia, llega a un hotel para pasar la noche en la ciudad donde va a casarse con su atolondrado novio Felipe, que es árbitro, al que de forma bastante obvia no quiere. Pero en la habitación, bajo su cama, se ha escondido un ladrón pobretón y hambriento; para colmo por una confusión el conserje de noche asigna la misma habitación a un guapo abogado llamado Carlos. A fin de evitarse problemas Alicia accede a cenar y pasar la noche con los dos hombres, ella en la cama, Carlos en un sofá y el ladrón bajo la cama.

Todo se complica cuando al día siguiente aparece su novio el árbitro con sus futuros suegros y Alicia tiene que ocultar que no ha pasado la noche sola, lo cual da lugar a ciertas situaciones disparatadas. Cuando su novio comienza a encontrar pistas de que allí ha habido un hombre (una pipa, un traje sastre en el armario, una maquinilla de afeitar) ella intenta justificarse asegurando que fuma en pipa de vez en cuando, que el traje es suyo y que lleva la maquinilla de afeitar por si acaso le sale alguna vez barba. Ante la desconfianza de Felipe y sus insistentes preguntas ella termina por estallar.

- ¡Estoy harta! ¿Y sabes lo que te digo? Que si quieres te casas con un delantero centro pero no conmigo. Si esto es antes de la boda ¿qué será después? ... Y total ¿por qué?. ¿Porque fumo en pipa, porque uso pantalones y porque puedo tener barba?. ¿Es acaso un pecado?

Como vemos este chascarrillo fundamenta su comicidad en la transgresión de los roles de género, incluyendo el hecho de que un hombre no pueda casarse con otro hombre. Por lo demás, hay al menos dos personajes en la historia de cuya orientación sexual se podría dudar por ciertos detalles, aunque de forma no concluyente. En primer lugar está el ladrón, que podría interpretarse como una metáfora del homosexual sometido al ostracismo en la sociedad de la época. Él les explica a Carlos y Alicia que se llama Enriqueta, y que de eso tuvo la culpa su padre, que era muy distraído y murió poco antes de que él viniera al mundo. Su último deseo fue que si nacía niña le llamaran Cristóbal, y si nacía niño Enriqueta.

- Llamándose Enriqueta es difícil que le admitan a uno en un trabajo serio. ¿Podría usted un pleito en manos de un abogado que se llamara Enriqueta?. ¿Se dejaría usted operar por un cirujano que tuviera ese nombre?. Llamándose Enriqueta solamente se puede ejercer una profesión en la que no le pregunten a uno cómo se llama.

Igualmente, el ladrón queda vagamente feminizado cuando le vemos tumbado boca abajo en la cama

hablando con su abuelita y meneando las piernas como si fuera una jovencita frívola. Hay además una escena muy divertida que contemplada superficialmente no sería más que una situación chistosa, pero que observada con más atención podría interpretarse fácilmente como una proposición de intimidad sexual que le hace Enriqueta a Carlos. Los dos hombres se han escondido en el lavabo para evitar que les vean los padres de Alicia. Enriqueta aprovecha para darse un baño, pero no se ha quitado la ropa, lo cual extraña a Carlos.

- Lo que yo no comprendo es por qué se baña usted vestido.
- Es que lo que tengo más sucio es el traje... ¿Qué, y usted, usted no se anima?
- No. Tendría que vestirme.

Así pues, Carlos rechaza la invitación de Enriqueta para que se meta en la bañera con él, pero lo curioso es que sin que ni Carlos ni Enriqueta estén desnudos, se evoca la desnudez de ambos de forma subterránea. La de Enriqueta porque es lo que correspondería al hecho de que se está dando un baño, y la de Carlos porque aunque esté vestido no acepta meterse en la bañera con la excusa absurda de que tendría que vestirse, lo cual nos deja un tanto perplejos. Pero si nos ponemos a reflexionar inferimos que si Carlos ha dicho eso es porque, dado que él sí tiene el traje limpio, tendría que desnudarse para meterse en el baño y luego volver a vestirse.

Por lo demás, hay otro personaje que podría ser considerado como homosexual. Se trata del modisto que ha confeccionado el traje de boda de Alicia, que está caracterizado empleando la estereotipación diluida. Su pluma es muy ligera, y nada en su apariencia le diferencia del resto de los personajes masculinos, pero hay un diálogo que acentúa su femineidad. Alicia ha pedido que la dejen sola en la habitación para probarse el traje y así lo hacen todos excepto el modisto. Otro personaje le increpa:

- ¿No ha oído que mademoiselle se va a cambiar de traje?
- Pero yo soy el modisto...
- Como si es fuese usted la Pavlova.... Usted sale del cuarto como todo el mundo.



Imagen 313: Enriqueta se baña vestido en presencia de Carlos. *Habitación para tres* (1952)

Fuente: VHS. Madrid: King Home Video, 1987

15 ~ *Los ojos dejan huellas*, de José Luis Sáenz de Heredia (1952)

Coproducción hispano italiana que incluye con mucha prudencia algunas alusiones jocosas a la homosexualidad. Se trata de un ingenioso relato policiaco con ciertos toques de humor que hace una crítica muy ligera a las instituciones del estado. Está protagonizado por Martín, un abogado fracasado que se dedica a la venta de perfumes. Por casualidad Martín se encuentra con un antiguo compañero de estudios que tiene dos cosas de las que él carece: éxito y una mujer bella. Movido por la envidia planea minuciosamente el crimen perfecto para librarse fríamente de su rival. ¿Cómo? Provocando su suicidio en público. Cuando Martín está siendo interrogado deja caer un chistecillo que evoca lejanamente la posibilidad de un encuentro íntimo entre hombres. Después de hablar con el policía acerca de algunos de los perfumes que vende, entre otros uno llamado "Caricias", este le pide que le acompañe a la comisaría.

- Tiene que acompañarme.
- ¿A dónde?
- A ver al comisario jefe.
- ¡Oh! ¿Cree usted que el señor comisario necesita Caricias?

Con este juego de palabras en el que se emplea la palabra "Caricias" de forma ambigua se emite de forma muy velada un insulto contra el comisario jefe, algo inusual en el cine español de la época, que tenía prescrito respetar ciegamente a las autoridades del estado. Si entendemos que el comisario necesita el perfume



Imagen 314: Arriba Martín bromea con el policía; abajo malentendido en torno al travestismo. *Los ojos dejan huellas* (1952)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2007

"Caricias" no es difícil suponer que debe oler mal, y si lo que necesita son las caricias de Martín lo que se insinúa es su homosexualidad.

En otro momento de la historia, y a través de otra situación jocosa, se alude al travestismo al mismo tiempo que se deja caer una velada crítica a la intolerancia del régimen. Uno de los policías está interrogando a un camarero para que identifique a un sospechoso.

- Fíjese bien en la foto que le voy a enseñar. No es buena pero se advierte lo mal encarado que es el tipo.

Saca entonces del bolsillo de la gabardina una foto, que por error no es la del hombre que buscan, sino la de una mujer tumbada en un sofá vestida con ropa interior picante.

- No se me ponga nervioso ¿Ha visto en este café un tipo como este? (...)

- Pues no, sinceramente, si acaso antes de la guerra ...

El camarero con la boca abierta responde varias veces que no, que no ha visto a ese tipo. Para el espectador es evidente que el camarero ha deducido que la mujer debe ser un hombre travestido; se lanza además sutilmente el mensaje de que durante la República tal vez esas cosas podían darse con más facilidad, pero no en el régimen militar vigente.

Referencias específicas: Melero (2014)

16 ~ *Alta costura, de Luis Marquina (1954)*

Adaptación de la novela homónima de Darío Fernández-Flórez que solo se atreve a insinuar con mucha prudencia los aspectos más escabrosos del relato original, concretamente la prostitución de lujo y la homosexualidad de uno de sus personajes, más explícita en la novela. Se trata de un drama en torno al mundo de la moda con una ligera crítica de las caprichosas clases acomodadas, y un retrato moral de las chicas que pasan los modelos y que emplean sus encantos para seducir a los hombres y medrar socialmente. Gran parte de la acción tiene lugar en los lujosos salones de la casa de modas regentada por don Amaro López, que está presentando su última colección a un selecto grupo de clientes. Allí aparece un inspector de policía para investigar el asesinato de que ha sido objeto el antiguo novio de una de las modelos.

Nada se dice de la vida íntima de don Amaro y nadie insinúa nada acerca de sus preferencias sexuales pero eso es algo que el espectador puede imaginar por unos pocos detalles. El modisto viste con un elegante traje negro y corbata, pero tiene una ligera pluma cuando gesticula y especialmente cuando habla, por su tono de voz aflautado. Por lo demás, la relevancia de este personaje, que interactúa cordialmente con el resto y al que todos tratan con respeto traslada cierto mensaje normalizador.

Referencias específicas: Fernández-Flórez (1968)

17 ~ *La pícara molinera, de León Klimovsky (1954)*

Inspirada libremente en el antiguo romance de ciegos *El molinero de Arcos*, esta comedia musical de coproducción hispano-francesa nos traslada a la Andalucía del siglo XVIII. Allí viven felices Lucía y Cristóbal, una pareja de molineros cuyo sólido amor despierta las envidias de todos. Lucía es especialmente codiciada por los hombres de lugar, lo cual origina un enredo de celos y desavenencias que termina en reconciliación.

En estos años se iban haciendo más frecuentes las cintas que incluían breves escenas humorísticas en las que al estilo de las viejas cintas cómicas se evoca la relación sexo afectiva entre hombres de forma indirecta. Aquí se incluye una situación de este tipo. Al molino van llegando sucesivamente el capital del Rey, el escribano y el alcalde para tontear con Lucía, y ella se los va quitando de encima uno a uno con picardía. Al capitán primero y al escribano después, los manda para que ayuden a su marido a acarrear sacos de harina; al alcalde le pone una venda para jugar con él a la gallina ciega y se va dejándole solo en la estancia, tanteando los muebles y paredes. En esto vuelven a la habitación los otros dos hombres. El escribano entre risas contenidas empuja al capitán para que el alcalde lo confunda con la molinera, y este empieza



Imagen 315: El juego de la gallina ciega da lugar a malentendidos en *La pícara molinera* (1954)

Fuente: VHS. Madrid: Video Mercury, 1989

a acariciarle.

Aquí estás, ya te tengo (...) Déjame acariciar el terciopelo de tus carrillos. ¡Uy qué finura, qué encanto qué ...! ¿Qué?

Al palparle el bigote el alcalde se da cuenta de que a quien ha estado acariciando no es la molinera, y se quita la venda. Los tres hombres ríen divertidos y arman un gran jolgorio.

18 ~ *Historias de la radio*, de José Luis Sáenz de Heredia (1955)

Es destacable la originalidad con la que esta comedia introduce un breve gag cómico que traslada a los ojos del espectador unas imágenes con cierto homoerotismo amparándose en la idea de que todo es un malentendido y una broma. Significativamente los personajes que lo protagonizan son los que inician y también los que cierran el relato, que por lo demás es plenamente heterocentrado.

Las primeras imágenes son las de un hombre sesentón que duerme roncando hasta que suena el despertador. Se levanta, se despereza y enciende la radio, en la que se oye la voz de un sacerdote que emite una oración matinal un tanto absurda y a la que el hombre no presta la menor atención. Va luego a buscar a un amigo que vive en la misma pensión que él, y los dos se disponen a escuchar juntos el programa radiofónico "Gimnasia todos los días", que es el que verdaderamente les interesa porque quieren mantenerse en forma y perder peso. Los locutores que van leyendo los ejercicios son un hombre y una mujer que se quieren, pero que aún no se han declarado su amor. Después de este inicio la película va contando distintas historias edificantes en torno al mundo de la radio en la que no nos detendremos. Al final se retoma la situación matinal del principio. Es otro día, se esta emitiendo el programa "Gimnasia todos los días" y los dos amigos están preparados como siempre para hacer sus ejercicios matinales. Ocurre que ese día el locutor ha decidido declararse en directo a su amada, y en vez de los ejercicios habituales, comienza a decir:

- Poned en vuestros ojos todo el amor de que es capaz el alma. Abrid mucho los brazos en perdón y abrazad al que está a vuestro lado para siempre con toda la fuerza de vuestro corazón, y así, corazón con corazón, con un solo latido limpio claro y alegre, como el despertar gozoso de una primavera perfecta, enterrad con un beso profundo todo el daño que podéis haberos hecho.

Lo gracioso de la situación es que paralelamente a los locutores, que se abrazan y besan tiernamente, los dos amigos maduros van siguiendo las instrucciones al pie de la letra y como consecuencia se acercan físicamente en un abrazo tierno y afectuoso que culmina en un beso cariñoso que uno le da al otro en la frente, sorprendente imagen con la que se cierra la historia.

19 ~ *La otra vida del Capitán Contreras*, de Rafael Gil (1955)

Relato de misterio con guiños a lo sobrenatural y tintes cómicos que plantea la inverosímil resurrección de un caballero del siglo XVII y que representa de forma indirecta la sexualidad entre hombres. A consecuencia del derrumbamiento de la Iglesia de Santo Tomás, se descubre en la cripta una ataúd en el que reposa el cuerpo aún con vida del Capitán Alfonso de Contreras, un hombre que lleva tres siglos en estado de letargo, debido a una droga que le obligaron a ingerir para hacerle pasar por muerto. El periodista Cornejo, con la ayuda de su amiga Paca y del doctor Yuste tratan de sacar beneficios del maravilloso descubrimiento vendiendo el cuerpo del Capitán a unos científicos estadounidenses.

Lo anacrónico del lenguaje, valores y actitudes del resucitado dan lugar a un sinfín de situaciones divertidas cuando intenta adaptarse a las costumbres del mundo moderno, entre otras la ducha; según el Capitán Alfonso de Contreras en sus tiempos el aseo se hacía "en un barril y muy de tarde en tarde, porque se tomaba como cosa de afeminamiento".

La situación equívoca que nos interesa recordar se produce un día que el resucitado duerme revolviéndose inquieto en la cama porque una mujer de la que se ha enamorado no corresponde a su pasión amorosa. Entre sueños musita:



Imagen 316: El sorprendente homoerotismo de *Historias de la radio* (1955)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2009



Imagen 317: Malentendido amoroso en *La otra vida del Capitán Contreras* (1955)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011

- Paca, Paca, ¿pero es que no lo comprendes? Me condenas a la tortura. Te quiero, te quiero...

En ese momento entra en su habitación, sin llamar, un señor que durante algún tiempo había estado pidiéndole insistentemente que le compensara por haber matado siglos atrás a uno de sus antepasados. El hombre coge de la mano al Capitán Contreras justo en el momento en que está gimiendo apasionadamente "te quiero, te quiero". La airada reacción del señor ante esta ficticia declaración de amor es apartar su mano con cierta brusquedad al tiempo que muestra una expresión de asombro y de rechazo. Este tipo de situaciones en las que la posibilidad de un encuentro homosexual despierta una especie de pánico homosexual en los personajes implicados se irá haciendo más frecuente en años posteriores.

20 ~ *Los agentes del quinto grupo, de Ricardo Gascón (1955)*

Cinta policiaca que, tal como estaba prescrito por el régimen, ensalzaba la labor de las fuerzas del orden sin ejercer crítica alguna de la corrupción en el cuerpo. Tiene la particularidad de que incluye en el grupo de valientes agentes secretos que protagonizan el relato, pertenecientes a la brigada social, a uno cuya homosexualidad podríamos sospechar por algunos detalles; para su caracterización se emplea la estereotipación diluida, algo frecuente en la época. Se trata de Carlos Martín, de quien se ofrece una visión tan positiva como la del resto de los integrantes del grupo; el hecho de que sea aceptado tal como es por sus compañeros traslada un mensaje ligeramente normalizador. Cuando se esboza brevemente el perfil de cada uno de los agentes se dice de Martín que es:

Sencillo, humano, bonachón. Siempre pensando en el momento de poder dedicar unas horas a los fantásticos personajes de su novelas, o calculando la posibilidad de un permiso para abrazar a su madre.



Imagen 318: Relación especial entre Carlos Martín y su madre en *Los agentes del quinto grupo* (1955)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

Su afición por la literatura y el apego que siente hacia su madre, así como su fisonomía un tanto blanda sin llegar a la pluma son los primeros indicios de la posible homosexualidad de Martín. Los datos que se nos ofrecen posteriormente siguen animando al espectador a que haga esa lectura aunque nada se diga de forma explícita. Así, cuando después de ganar un premio literario un periodista le entrevista nos enteramos de que es soltero; a la pregunta de si tiene novia, Martín responde con una sonrisa que sí la tiene, pero a su manera, y muestra una foto de su anciana madre. Con el dinero del premio Martín compra una bonita mantilla de encaje para agasajarla; bromeando se la prueba él mismo antes de arropar cariñosamente a su adorada progenitora con ella y coger un espejo para que vea cómo le queda.

Como sabemos, la identificación del hijo con la madre y el hecho de que éste ocupe el lugar del padre suele considerarse un posible indicio de homosexualidad. Ella se habría encargado consciente o inconscientemente de atar a su hijo para que la cuidara en la vejez; dado que para estos hombres la relación con su madre está vetada por el tabú del incesto y la que podría tener con otras mujeres también, porque eso significaría serle infiel, la única vía libre para la satisfacción sexual sería con personas del mismo sexo. Desde luego esta explicación puede dar cuenta de un número limitado de casos de homosexualidad y no es generalizable, pero es el concepto que parece manejarse aquí para insinuar que Martín se sale de la norma sexual.

Carlos Martín es abatido a tiros en un sangriento enfrentamiento que tiene lugar entre el grupo de agentes y una banda de delincuentes; su destino es fatal, pero al menos muere como un héroe, no como resultado de la exclusión social de que habitualmente eran objeto este tipo de personas en las narrativas de la época.

21 ~ *El guardián del paraíso*, de Antonio Ruiz Castillo (1955)

Otro caso singular en la cinematografía de esta década, ya que incluye en un grupo de amigos a un personaje cuya homosexualidad se insinúa y al que se retrata con rasgos positivos.

El protagonista de la historia es un sereno llamado Manuel que sentado en un bar cuenta varias de sus experiencias nocturnas. Una de las historias es la de una monja que una noche le llamó desesperada desde el balcón de una casa pidiendo ayuda. Ocurría que un niño estaba muriéndose y para salvarle era necesario obtener un medicamento que únicamente podía encontrarse en el mercado negro. Manuel avisó entonces a su amigo José el taxista y llevaron a la monja a un restaurante con música en directo para que se entrevistara con un hombre que se dedicaba al estraperlo y que tal vez pudiera proporcionarle la medicina. Mientras la monja, vestida de civil, negociaba en el interior del establecimiento con aquel individuo, el sereno y el taxista lo observaban todo desde una ventana. Una cantante entonaba, acompañada de una pequeña orquesta, entre otros los siguientes versos:

Cascorro, Cibeles y el arco de cuchilleros
mirando tus ojos para decir que te quiero

Ocurre que justo en ese momento vemos cómo el taxista José pasa el brazo sobre los hombros del sereno Manuel, y se le queda mirando a los ojos sonriendo, como si quisiera besarle. Todo ocurre en unos segundos, pero la expresión de estupor de Manuel ante el inesperado acercamiento de su amigo y su mirada suspicaz lo dicen todo. Aunque no se llega a aclarar si esa fugaz declaración de amor es real o simplemente una broma, el mensaje llega con eficacia al espectador, que se queda con la duda de cuál pueda ser la preferencia sexual del taxista. Ciertos indicios a lo largo del relato avalan de hecho, aunque no de forma concluyente, la posibilidad de que efectivamente a José puedan gustarle los hombres.



Imagen 319: José declara su amor a Manuel en *El guardián del paraíso* (1955)

Fuente: VHS. Madrid: PolyGram Vídeo, 1988

22 ~ *Al fin solos*, de José María Elorrieta (1955)

Desenfadado relato de acción que narra las peripecias de Rafael, un científico recién casado al que persigue una banda de malhechores izquierdistas para arrebatarle una fórmula secreta. Tras vencer multitud de dificultades (lo secuestran, huye, le internan en un manicomio...), y tras superar simbólicamente las tentaciones de la homosexualidad, consigue por fin quedarse a solas con su esposa Teresa para, imaginamos, consumir su matrimonio.

Se emplean aquí muchos de los recursos que serían cada vez más frecuentes en la comedia cinematográfica española de años posteriores, como el travestismo y los pequeños malentendidos para representar de forma indirecta la sexualidad entre hombres; es este un asunto que planea permanentemente en el relato, pero siempre como una posibilidad que le esta vetada al protagonista: en una ocasión uno de sus perseguidores le pone la mano en el hombro y él comienza a acariciársela pensando que es la de su mujer hasta que se da cuenta asustado de que se trata de una mano peluda; otra vez se queda dormido en apoyado en el cuerpo de uno de sus secuestradores y comienza a acariciarle tiernamente la cara soñando que por fin está con su adorada Teresa hasta que el otro le despierta enfadado. Hay además una trepidante escena, acompañada por una animada música de Jazz, que emula esas viejas situaciones del cine mudo: Rafael tiene que vestirse de mujer árabe para pasar desapercibido, y acaba siendo confundida con la medium que participa en un espectáculo de magia e hipnotismo. Tras ser descubierto huye aún vestido de mujer, momento en el que le intercepta un hombre muy obeso que le declara su amor y le asegura que la quiere como madre de sus hijos. Evidentemente una situación tan ridícula como esta marca cuál es el camino que no debe seguir Rafael si ha de ajustarse a las prescripciones sociales y formar una familia al uso.



Imagen 320: Rafael cortejado por un señor muy obeso en *Por fin solos* (1955)

Fuente: VHS. Madrid: Video Mercury, 1990

23 ~ *La lupa (Agencia de investigaciones privadas)*, de Luis Lucia (1955)

Comedia edificante en la que dos amigos ya maduros abren ilusionados una chapucera agencia de investigación privada. Su torpeza como detectives hace que estén a punto de fracasar, pero su calidad humana los salva. Entre otras proezas logran recuperar una talla del niño Jesús que había sido robada de una Iglesia, conseguirle una madre a un pobre niño y salvar a unos novios de la intromisión del rígido padre de la novia.

Felipe y Paco son inseparables y no tienen familia propia, pero aparte de eso no se insinúa que entre ellos haya algo más que amistad y una relación profesional, ni se da ninguna pista lo suficientemente sólida como para que podamos inferirlo. Sin embargo, en la presentación de la película, en la que se hace una jocosa revisión histórica del proceso que llevó al invento de la lupa, incluye varios personajes incidentales cuya homosexualidad se puede imaginar, aunque de forma no concluyente. Uno de ellos es una costurera de la edad de piedra que es evidentemente un hombre travestido y que está enhebrando una aguja del tamaño de una cachiporra; su larga melena podría atribuirse a que es un hombre salvaje, pero la profesión elegida evoca con bastante claridad la figura estereotipada del mariquita. Igual ocurre con un modisto de la Edad Media que aparece poco después mostrando con algo de pluma y modales ligeramente afeminados sus creaciones a los caballeros de la corte; este segundo está interpretado por un joven Antonio Ozores, actor que tanto partido sacaría en décadas posteriores a este tipo de papeles.



Imagen 321: La costurera troglodita de *La lupa* (1955)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

24 ~ *Muerte de un ciclista*, de Juan Antonio Bardem (1955)

Es una coproducción hispano italiana que cuenta la desgarradora historia de Juan, un profesor de universidad y su amante María José, una mujer casada de la alta burguesía, que atropellan accidentalmente a un ciclista. Temerosos de que se descubra el adulterio que están cometiendo, deciden abandonar a su suerte al ciclista cuando aún vive y ocultar el accidente. Pero en el selecto círculo de amistades de María José hay un hombre que ameniza sus veladas tocando el piano. Se trata de Rafael Sandoval, que dice haberlo visto todo y comienza a chantajear sin tapujos a la pareja.

Dada la escasez de personajes de los que se pueda imaginar su homosexualidad en el cine de la época, la crítica ha puesto su punto de mira en este por varios motivos. Aparentemente Rafael pretende que María José acceda a tener relaciones sexuales con él a cambio de su silencio, pero hay ciertos detalles que insinúan su disidencia sexual, y que, aún siendo muy ligeros, crean cierta disonancia en el espectador: a veces se le ve con un llamativo pañuelo de lunares al cuello, es un elocuente crítico de arte además de un pianista que se codea con las clases altas. Son todos ellos rasgos que suelen atribuirse a los homosexuales, lo cual puede hacer imaginar al espectador que su sexualidad se sale de la norma.

La vileza de Rafael en todo caso no da frutos, ya que el marido de María José la protege y finge no escuchar la información que le transmite. En cuanto a los adulteros, reciben su castigo por su doble transgresión: María José atropella a su amante para evitar que vaya a la policía y después cae trágicamente de un puente.



Imagen 322: Rafael Sandoval, el refinado chantajista de *Muerte de un ciclista* (1955)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2009

Referencias específicas: Mira (2006, p. 73)

25 ~ *Todos somos necesarios*, de José Antonio Nieves Conde (1956)

Melodrama que tiene una forma muy sutil de introducir una alusión jocosa al amor entre personas del mismo sexo. Tres hombres que acaban de salir de prisión una fría noche de invierno. Son el simpático carterista Iniesta, Julián, un cirujano que fue inhabilitado injustamente, y Nicolás, a quien su esposa ha esperado después de varios años. Los tres expresidarios toman un tren, y a pesar de la incomprensión y la desconfianza que encuentran inicialmente entre el resto de los pasajeros, acabarán demostrando que tienen buen corazón y que son capaces incluso de realizar acciones heroicas como salvar la vida de un niño enfermo. La alusión a la que nos referíamos se produce cuando Iniesta y Julián se sientan en una mesa del vagón restaurante con la intención de ponerse a beber sin parar cervezas y coñac para celebrar su libertad recién recuperada. Un fastidioso policía vestido de paisano se les acerca con actitud de desconfianza, les pide los papeles y se sienta en su mesa haciendo algunos comentarios impertinentes. Molestos, Iniesta y Julián se cambian de mesa para que les dejen beber tranquilos. Entonces, Iniesta comenta irónicamente acerca del policía:

- Mira que me es simpático ese tipo. Desde que entré me robó el corazón.
- ¿El corazón? Su cartera, querrás decir.
- Que quieres, para mí un hombre no es más que eso...

Nótese lo oscurecido que está el mensaje de que para Iniesta un hombre no puede ser objeto de su amor, pero sí alguien a quien robarle la cartera. Ocurre que acto seguido una bella pasajera se les queda mirando con una ligera sonrisa, para gran asombro y alegría de los dos expresidarios. Se establece así un contraste entre el amor homosexual, vagamente aludido a través de la cauta broma, y el amor deseable, que es dirigido al sexo femenino.

26 ~ *La vida en un bloc*, de Juan Bosch (1956)

Chispeante relato acerca de la iniciación sexual de un joven en el que se insinúa puntualmente la posible ambivalencia en la orientación de su deseo. Nicómedes es un médico de pueblo que apunta meticulosamente en un cuadernito todo lo que le va ocurriendo hasta el último detalle. Está enamorado de la maestra del pueblo y su intención es casarse, pero antes de acudir al altar siente la necesidad de pasar unos días en Madrid y echarse algunas canas al aire para adquirir más experiencia. Esta es la forma en que le explica sus motivaciones a su amigo "el golfantes de Abelardo" cuando éste le pregunta:

- De manera que vienes a Madrid a juerguearte, ¿eh? (...) Y bueno, dime, ¿este cambio en tus recatadas costumbres ha sido un proceso gradual o te ha venido la fiebre de repente?.
- Oh, hace tres días cuando solemnemente tomé la decisión de casarme. Hay aspectos de la vida que ignoro y debo vacunarme contra la tentación de que me atraigan después de casado. Sí Abelardo, sí. Quiero conocer mujeres de psicología complicada, elegantes, mundanas, cosmopolitas...

Hasta aquí parecería que la juerga y la experiencia que desea adquirir Nicómedes es con el sexo femenino, pero de modo muy sutil se deja caer en el diálogo la idea de que otra de las cosas que le gustaría probar antes de casarse son las relaciones con los hombres. Así cuando habla de ir a espectáculos algo picantes, le pregunta a su amigo.

- ¡Arreal!, ¿y no hay por ahí algún espectáculo de esos donde salen ligeritos de ropa?
- ¿Ligeritos de ropa? Hoy por hoy, el fútbol.

El uso del masculino es aquí inequívoco, con lo cual se sugiere que Nicómedes tiene también la intención de adentrarse durante este periodo de experimentación en el homoerotismo; cabe resaltar la forma en la que, a través de esta bromita, se evoca en el espectador la imagen de las atractivas piernas de los futbolistas en pantalones cortos. De cualquier forma, todo queda en una alusión. A partir de ahí el protagonista se ve envuelto en diversos enredos de faldas y termina por convencerse de que lo mejor que puede hacer es casarse con su novia del pueblo.



Imagen 323: Nicómedes se muestra un tanto ambivalente durante su periodo de experimentación prematrimonial, en *La vida en un bloc* (1956)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005

27 ~ *La chica del barrio*, de Ricardo Nuñez (1956)

Comedia musical castiza protagonizada por Susanilla, una humilde chulapa a quien su tía trata como a una Cenicienta y que obtiene el amor del príncipe azul encarnado en un simpático cantaor al que todas las mujeres se disputan. El relato incluye un gag cómico en el que aparece fugazmente un personaje fácil de identificar como homosexual: en una sastrería una señora muy obesa se queja a la oficiala de que el corsé que le han confeccionado no disimula su gordura y que tiene que quitar de aquí y de allí; la otra, harta, le pregunta con impertinencia si con la carne que sobra quiere que haga un estofado, y la llama doña Capitoné (el capitoné era un carruaje especialmente ancho porque se empleaba para el transporte de muebles). La clienta, indignada, convoca al dueño de la sastrería, don Ceferino, un hombre maduro con bigote, vestido con una bata elegante pero un poco estrafalaria, al que la gesticulación que hace con las manos y los afectados “¡uy, que horror!” y “¡uy que pasa!” delatan.

28 ~ *El andén*, de Eduardo Manzanos Brochero (1957)

Comedia dramática que incluye unos personajes de forma anecdótica cuya extraña intimidad marca su otredad y da que pensar. La acción transcurre en un pequeño pueblo maderero de Castilla en cuya estación de ferrocarril solo paran los trenes del correo y de mercancías. Los veloces Talgos que conectan Madrid con San Sebastián y que trasladan a la gente adinerada atraviesan la humilde aldea sin detenerse en ella. Ocurre que tras cuarenta años de servicio el jefe de estación tiene que jubilarse y el pueblo celebra una fiesta en su honor. Ante la sorpresa de todos, el simpático anciano se permite una pequeña gamberrada: despliega el banderín rojo y detiene ese tren que los vecinos siempre habían visto pasar como un relámpago, pero que nunca habían podido contemplar de cerca. Por primera vez los sencillos aldeanos pueden subir al Talgo y mezclarse con esos viajeros provenientes de un entorno privilegiado y distante.

Entre otros, vemos a una extraña pareja de hombres con aspecto de empresarios o ejecutivos. Trajeados el uno junto al otro, están fumando tabaco en una pipa compartida. Esa actitud tan inusual crea una rara complementariedad entre estos dos señores que abre por unos instantes un interrogante en torno al tipo de amistad que pueda unirlos; deben tener una relación de cierta intimidad si son capaces de usar la misma pipa; podríamos incluso considerar la acción de alternarse en las caladas que dan como una metáfora del beso. En todo caso su rigidez, su carencia de expresión emocional y su mirada ausente despiertan en el espectador una sensación de extrañamiento que inclina a desidentificarse de ellos; esas actitudes tan raras chocan con las costumbres sencillas de la aldea.



Imagen 324: Dos extraños viajeros del Talgo comparten su pipa en *El andén* (1951)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

29 ~ *El ojo de cristal*, de Antonio Santillán (1957)

Es otra de las cintas de la época que emplea la disonancia: incorpora en la trama a un personaje aparentemente hetero, pero que por algunos detalles se nos muestra dudoso en cuanto a su sexualidad, y por ello no despierta demasiado nuestras simpatías. Se trata de una cinta policiaca coproducida por España y México que despliega una intrincada trama en la que un inspector de policía bondadoso y eficaz atrapa a Enrique, un malévolo criminal que ha asesinado a dos personas para hacerse con una importante suma de dinero. La masculinidad del héroe viene avalada por la admiración que le tiene su hijo, quien quiere seguir sus pasos. Es interesante la apreciación del chico cuando le comenta con entusiasmo:

- Dime, papá. ¿Verdad que ser policía es más importante que ser marinero o tintorero? (...) ¿Qué es limpiar una cubierta o un traje? Trabajo de mujeres. Sin embargo para atrapar a un criminal, ¡menudo!. Hay que ser todo un hombre. ¿Verdad papá?

Precisamente es el hombre que regenta la tintorería La Puntualidad, trabajo de mujeres según la apreciación del muchacho, quien muestra ciertas actitudes un tanto extrañas. Es en exceso servicial y de muy mal genio. Además, aunque tiene un hijo y por tanto es aparentemente heterosexual, en cierta ocasión su modo de conducirse nos hace dudar seriamente de su virilidad. Esto ocurre cuando el malvado Enrique le llama desde un bar y aparenta estar hablando con una chica con objeto de despistar a los testigos. Cuando el tintorero oye que se dirige a él en femenino se muestra airado:

- ¿Nena yo? ¿Pero dónde tiene usted la trompa de Eustaquio? (...)
- Hola Clara, cariño.
- Oiga usted, que aquí no hay Pepitas, ni Claras, ni nenas. ¿Se ha creído que esto es un harén?
- Llevo media hora esperando en la cafetería, anda, no tardes, guapa.

Durante unos instantes el tintorero, ante el elogio ficticio que ha recibido de su belleza, tiene una reacción un tanto dudosa: coge un espejo, se mira sonriendo e inclina la mano con cierto amaneramiento, como si se sintiera halagado por el piropo que acaba de recibir del otro hombre. Pero pronto reacciona y grita con enfado: "¡Tu padre!".



Imagen 325: El tintorero de *El ojo de cristal* (1957)
Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

30 ~ *Los maridos no cenan en casa*, de Jerónimo Mihura (1957)

Es una comedia de enredos matrimoniales que se inspira en los clásicos para construir varios gags cómicos en el que se representa de forma indirecta la sexualidad entre hombres y también una de las primeras que recurre al travestismo para obtener efectos cómicos.

Dos amigos casados, Arturo y Carlos, viven cómodamente con sus mujeres en dos pisos contiguos de un edificio moderno de Madrid. No cesan de inventar todo tipo de reuniones de trabajo y juntas urgentes para poder pasarse las noches de fiesta entregados al vino y a las juergas flamencas acompañados de un tercer amigo, Enrique, que aún no está casado.

El primer momento en la que se evoca el deseo homosexual para inmediatamente señalar que no es esa una opción deseable para los personajes masculinos es en un número musical, intencionalmente empalagoso para darle tintes burlones. Enrique persigue bailando a la chica que le gusta, tratando de convencerla con dulces requiebros cantados para que acceda a mantener un contacto íntimo con él, pero ella se resiste. Se produce entonces una situación muy similar a la que concibiera Charles Chaplin más de cuarenta años atrás en *A Woman* (1915), donde vemos dos hombres que intentan besar a un Chaplin travestido pero que acaban dándose un beso en la boca entre ellos por error. Aquí lo que ocurre es que en cierto momento Enrique se lanza a besar a la joven, pero como ésta se aparta a quien acaba besando en la boca es a un busto que representa una figura masculina. Durante unos instantes Enrique se queda mirando la cara de piedra con sus manos en contacto con la piel desnuda de la escultura, para enseguida rechazar con las palmas de la mano y una expresión de disgusto ese breve contacto homosexual que ha mantenido de forma involuntaria con la estatua. Nótese que la escultura tiene resonancias grecolatinas; simbólicamente esa tentación que pone en riesgo la heterosexualidad exclusiva de Enrique proviene del pasado, de un entorno cultural en el que la bisexualidad del hombre era contemplada con más naturalidad. Pero Enrique es portador de los valores de su época, y por tanto rechaza de forma tajante esa posibilidad.

La otra situación equívoca se produce más adelante. Hartas de los tres crápulas, las tres mujeres se ponen de acuerdo para dejarlos plantados y acuden a una residencia femenina, un sanatorio para enfermas de amor, con objeto de recibir tratamiento especializado. Entristecidos por su ausencia los tres amigos intentan recuperarlas, pero en la residencia está tajantemente prohibida la entrada de esos seres abominables que son los hombres. Después de distintas peripecias logran que los acepten como pacientes en el sanatorio haciéndose pasar por tres mujeres de Oriente Medio, pero pronto lo descubren y los expulsan. Mientras van



Imagen 326: Los tres crápulas vestidos de moras son piropeadas por unos peones camineros en *Los maridos no cenan en casa* (1957)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

caminando por la carretera se cruzan con unos peones camineros que atraídos por el exotismo de las tres mujeres, comienzan a piroppearlas con lujuria.

- Oye, que parece que a esos les hemos gustado.
- ¡Viva el Oriente y sus chavalas! (...)
- La repanocha, ¿pero es posible que podamos inspirar pasiones tan firmes?
- Calcula, firmes especiales.
- ¡Venid aquí guapotas!

Llama la atención el juego de palabras "pasiones firmes especiales", que puede aludir tanto al deseo homosexual -una pasión especial- como a la erección o firmeza que puede producirse en presencia de otro hombre. En todo caso, los tres amigos tienen que salir huyendo desesperadamente de la turba de peones camineros que los persiguen inflamados de deseo.

31 ~ *Entierro de un funcionario en primavera*, de José María Zabalza (1958)

Esta interesante cinta de humor negro cuenta los sucesos que tienen lugar a raíz de la muerte de un funcionario. En el relato se manifiesta la clara intención de incorporar varios personajes secundarios e incidentales que están caracterizados empleando la estereotipación diluida, de tal forma que se ponga en duda su orientación sexual. No se dice nada con claridad; son únicamente figuras que aparecen muy fugazmente, en un contexto de humor absurdo en el que se viven diferentes situaciones delirantes, y en todo ese trajín va mostrándose un prolífica galería de personajes heterodoxos: entre otros, un joven que vive realquilado al que solo le dejan bañarse una vez a la semana, que aprovecha los velatorios para poder darse cómodamente un baño en la casa del difunto, y que mira a la cámara con expresión un tanto provocativa; un joven amanerado con un extravagante tupé, vestido de forma llamativa en una academia de flamenco; un chico muy fino que con gran torpeza intenta orientar a la viuda acerca de los trámites legales necesarios para poder obtener su pensión; un estafador con una flor en la boca, que se dedica a enviar falsas medicinas contra reembolso a las casas de los fallecidos que aparecen en las esquelas; un anciano con algo de pluma y unos chocantes pendientes en las orejas.



Imagen 327: Galería de hombres ambiguos en *Entierro de un funcionario en primavera* (1958)
Fuente: DVD. Barcelona: T-Sunami Merch, 2012

32 ~ *El gafe*, de Pedro Luis Ramírez (1959)

Es otra de las cintas de la época que contiene una situación un tanto equívoca en la que se evoca de forma indirecta la sexualidad entre hombres. Urrutia es un empleado de banca eficaz y afectuoso al que todos rehuyen porque están convencidos de que es un gafe, y de que su influencia es nefasta. Según asegura, la condición de gafe se la pegó un compañero de trabajo ya fallecido mientras asistía a su entierro. El único amigo que le queda es Paco. Inicialmente Paco no había hecho demasiado caso al asunto pensando que todo eso eran imaginaciones, pero cuando comprueba por propia experiencia que la mala sombra de Urrutia es auténtica, se asocia con él para sacarle partido económico ofreciendo sus servicios a empresas que desean hundir a la competencia y a equipos de fútbol que quieren ganar los partidos, entre otros.



Imagen 328: Situación equívoca en *El gafe* (1959)
Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 1997

Ocurre que Urrutia conoce a la chica de sus sueños y desea librarse de su condición de gafe para poder estabilizar su relación con ella sin hacerle ningún mal. Un día le visita un tipo siniestro que admira sus habilidades y que le ruega le deje asociarse con él. Cuando el individuo se entera de que Urrutia está deseando librarse de su condición de gafe le ruega encarecidamente que se la traspase a él. Inician entonces una extraña ceremonia; se dan la mano y se tumban en la alfombra mirándose fijamente a los ojos durante dos minutos hasta que el traspaso se hace efectivo. La alegría de ambos es inmensa cuando sienten que todo ha ido bien, por lo cual se besan.

y se abrazan efusivamente. Ocurre que en ese momento entra en la habitación la madre de Urrutia, que se les queda mirando con la boca abierta y escandalizada.

- ¿Pero qué pasa, qué hacen ustedes ahí, qué le ha hecho usted a mi hijo?. ¡Fuera, a la calle!

Es bastante evidente que la señora ha dado una lectura sexual a las efusivas muestras de afecto entre los dos hombres.

33 ~ *Parque de Madrid*, de Enrique Cahen Salaberry (1959)

Una breve escena del mismo tipo incluye esta comedia dramática de producción hispano italiana rodada en su mayoría en el madrileño parque del Retiro, por el que pasean, descansan y se relacionan gentes de distintas edades y clases sociales, la mayoría en busca del amor. Entre los personajes principales no hay ninguno explícitamente homo o bisexual, algo que no hubiera sido descabellado, ya que los parques son lugares típicos de socialización masculina; pero por condicionamientos de la censura esto no sería posible, de modo que en tanto en el relato se forman varias parejas heterosexuales, al amor entre personas del mismo sexo solo puede aludirse de forma indirecta.

En un banco un limpiabotas llamado Salomón abrillanta los zapatos del señorito Alberto, un vividor que busca un matrimonio afortunado. Éste le cuenta que se ha hecho novio de una chica adinerada, y Salomón, admirado por las capacidades de seducción del otro le pregunta cómo hace para declararse. Acto seguido el señorito le pide al limpiabotas que se siente para poder explicárselo mejor.

La tomas una mano. Luego la miras a los ojos tiernamente, así como si fueras a desmayarte, con pasión pero sin hablar, desfallecido, románticamente.

Eso lo dice Alberto con palabras apasionadas mientras coge la mano del otro, la besa y la frota suavemente por su cara. Todo esto lo observa uno de los guardas del parque, símbolo evidente de la autoridad estatal que persigue legalmente este tipo de actividades, quien se va acercando a la inusual pareja de tortolitos para llamarles la atención por estar haciendo manitas. Cuando sus cabezas se van acercando como si fueran a darse un beso la pareja se da cuenta de la presencia del guarda y tienen que ponerse a disimular.



Imagen 329: El guarda se dispone a llamar la atención a dos hombres que hacen manitas en *Parque de Madrid* (1959)

Fuente: VHS. Madrid: Video Mercury, 1990

34 ~ *Una gran señora*, de Luis César Amadori (1959)

En la misma línea de *Alta costura* (1954), esta comedia romántica incluye en la trama a un modisto ligeramente estereotipado e interpretado de hecho por el mismo actor, Manuel Díaz González, especializado en encarnar a personajes moralmente débiles, mezquinos o francamente antipáticos. La caracterización de don Ramón es bastante parecida (un señor con algo de pluma, que viste correctamente con traje y corbata); la diferencia es que aquí aparece mucho más negativizado. En tanto el don Amaro de *Alta costura* era el propietario de la casa de modas, era respetado por todos y nadie se burlaba de él, aquí don Ramón está subordinado a su jefa Madame Racie, que termina despidiéndole. Sus actitudes pedantes y amaneradas despiertan el rechazo de su entorno, especialmente de las modelos, que se ríen ocasionalmente de su falta de virilidad. De esta forma se suscita en el espectador una desidentificación mucho más intensa del modisto y de lo que éste significa para mejor ensalzar a los galanes, dos apuestos gemelos que se disputan el amor de la protagonista.



Imagen 330: El antipático don Ramón en *Una gran señora* (1959)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

35 ~ *Las de Caín*, de Antonio Momplet (1959)

Adaptación al cine del libreto que los hermanos Quintero escribieran para la zarzuela homónima. Ambientada en el Madrid de principios del siglo XX, cuenta las tribulaciones de Segismundo Caín para casar a sus cinco hijas. De ellas Rosalía es la única que tiene novio formal, Alfredo, quien está deseoso de contraer matrimonio. Pero Segismundo les pide que aplacen su boda hasta el momento que las otras cuatro se casen también. Esto enfada a Alfredo, quien a punto está de romper su compromiso, pero como quiere a Rosalía lo que hace es centrar sus esfuerzos en buscarle novios a sus futuras cuñadas. El previsible final es que las cinco de Caín se comprometen y casan para satisfacción de todos.

La película recurre a un prudente malentendido para aludir de forma puntual y en broma a la homosexualidad, contemplada obviamente como una opción no deseable. Alfredo acude a una agencia matrimonial llamada “El Crisol del amor”, en cuyos elegantes salones buen número de damas casaderas esperan una oportunidad; el objetivo del protagonista es buscar maridos para las hermanas de su novia, pero como eso es algo que el empleado ignora empieza a mostrarle fotos de señoritas hasta que Alfredo le aclara cuales son sus verdaderas intenciones.

No, no es eso exactamente lo que busco. Si pudiera mostrarme algunas fotografías de, de caballeros... Naturalmente deben ser jóvenes y a ser posible con fortuna, que eso nunca viene mal. En una palabra, deseo algo que esté bien. Estoy dispuesto a pagar un buen precio, porque ... porque comprendo que lo que busco es una ganga...

Por su expresión de asombro es obvio que el empleado ha entendido que Alfredo busca un caballero para comprometerse con él, por lo cual reacciona escandalizado afirmando que esa es una casa seria, hasta que se aclara el malentendido.

36 ~ *Azafatas con permiso*, de Ernesto Arancibia (1959)

Simpática joyita del humor absurdo que emplea el travestismo como reclamo, tanto en el póster anunciador como en los créditos iniciales, en el que se ve una caricatura del actor Antonio Garisa vestido de mujer, con un bolso en la mano y un gran puro en la boca.

Dos amigas bastante descaradas, Celia y María, sobreviven en Madrid agenciándose carteras ajenas y yéndose sin pagar de las pensiones en las que se quedan. La casualidad hace que se tropiecen con un pícaro de edad avanzada que se hace llamar Pepe el Viudo. Pepe les propone que se asocien con él para acudir juntos a hoteles de lujo aparentando ser una familia respetable y adinerada para así poder robar a placer. A ellas les encanta la idea y le proponen que se haga pasar por su padre, pero a él le parece mejor idea fingir que es su tío o su tía según se tercie. Deciden viajar a Málaga y alojarse en un hotel. Allí vemos cómo Pepe se ha caracterizado como la tía de Celia y María, con un abanico en la mano y varios vestidos de señora con los que se va exhibiendo. Lo hace tan bien que un señor muy correcto y muy serio se queda prendado de tan deliciosa dama y no para de asediarla con tiernos galanteos. Pepe no sabe cómo quitárselo de encima.



Imagen 331: Caricatura de Antonio Garisa en *Azafatas con permiso* (1959)
Fuente: DVD: Periódico Extremadura, 2005

37 ~ *Don Lucio y el Hermano Pío*, de José Antonio Nieves Conde (1960)

Comedia dramática edificante en torno a un limosnero, don Pío, que viaja en tren a Madrid con objeto de recaudar fondos para un convento donde las monjas cuidan a los huérfanos. Lleva en una hornacina la talla de un niño Jesús que tiene fama de obrar milagros, junto con una lista de suscriptores de clase alta que mantienen con sus donativos la obra de las monjas. Ocurre que un vividor llamado don Lucio roba al niño Jesús y se encarga de explotar el lucrativo negocio, al mismo tiempo que mantiene engañado a don Pío fingiendo ser su amigo y querer ayudarle a recuperar la talla. En última instancia el



Imagen 332: Pío con el ladronzuelo amanerado en *Don Lucio y el Hermano Pío* (1960)
Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006

contacto de don Lucio con el niño milagroso hace que se vuelva honrado y comience a sentir fe. Pero hay otros dos malhechores que intentan apoderarse de la talla para venderla, el Pecas y un ladronzuelo ligeramente amanerado que hace ocasionalmente las veces de bufón: en las peleas no puede soportar que le hagan cosquillas, es fácil de engañar y una vez el Pecas le insulta llamándole “cacho Lila”, lo cual da a entender cuál pueda ser su orientación sexual sin que en todo caso ese punto se aclare de forma definitiva.

38 ~ *091, policía al habla*, de José María Forqué (1960)

Es un policiaco que elogia la labor de las fuerzas del orden sin fisuras, lo cual lo diferencia claramente del carácter socialmente crítico del cine negro. Al principio de la película una niña de siete años muere atropellada al salir del colegio por un Cadillac que se da a la fuga. La niña resulta ser la hija del inspector Martín.

En estos años en España era inconcebible que apareciera en las pantallas algún policía o algún militar malvado o corrupto, de forma que se nos presentan como hombres de orden que realizan buenas obras como llevar a altas horas de la madrugada una bombona de oxígeno a un barrio marginal con objeto de salvar la vida de un niño pobre. Solo hay un resquicio de incorrección cuando el inspector Martín descubre quién fue el conductor del vehículo que atropelló a su hija y se abalanza sobre él para pegarle y reprocharle que hubiera abandonado a la niña tras el accidente. La caracterización del malvado conductor, que no dice ni una sola palabra, puede hacernos dudar acerca de sus preferencias sexuales: tiene un aspecto un tanto andrógino, rubio con el pelo un poco largo, y un jersey de diseño moderno y vaporoso que lo diferencia del resto. Se trata, en suma, de otro ejemplo más del uso de la estereotipación diluida para insinuar la homosexualidad de un personajes.



Imagen 333: Malvado conductor de aspecto ambiguo en *091, policía al habla* (1960)

Fuente: VHS. Madrid: PolyGram Ibérica 1999

39 ~ *Atraco a las tres*, de José María Forqué (1960)

Ácida comedia negra en la que los empleados de un banco se ponen de acuerdo para cometer un atraco en su propia sucursal. El relato va dirigido a que el espectador simpatice con los trabajadores y sus anhelos de obtener una vida mejor; frente al grupo de empleados, se nos presenta a don Prudencio, el director de la sucursal, como alguien extremadamente antipático.

Aunque no se haga explícita su vida privada puede dar la impresión de que es homosexual porque es bastante amanerado y tiene un modo de hablar muy pedante y afectado. Es un hombre que adula de forma mezquina a sus superiores al tiempo que se muestra implacable con los empleados, rígido e inflexible hasta el punto de hacerse odioso. Al final de la película, cuando se produce el atraco, se muestra además sumamente cobarde. Podemos pensar que se ha empleado aquí también la estereotipación diluida para insinuar la diferencia sexual, pero sería uno de los casos más dudosos.

40 ~ *Mi calle*, de Edgar Neville (1960)

En su última película, el que había sido un director sumamente creativo y prolífico se atreve a emplear muy tímidamente el travestismo; sin insinuar con claridad que esa transgresión carnavalesca vaya asociada a una orientación homosexual del deseo, podría hacerse una lectura en este sentido.

Se trata de una historia costumbrista que nos traslada al Madrid de inicios del siglo XX, con el reinado de Alfonso XIII y hace un recorrido hasta la época de la República y la Guerra civil. Los años de la monarquía están idealizados, como una época de paz en la que los vecinos y comerciantes de una calle de la capital conviven cordialmente, la República considerada una época de discordia y la dictadura franquista como una restauración de la paz y el orden.

En la calle que protagoniza la historia viven distintos personajes, todos ellos retratados con simpatía y explícitamente heterosexuales. Entre otros están el fabricante de acordeones, un marqués, el dueño de una tienda de paraguas, el carnicero, una peluquera, varios niños... Sabemos también que hay un lechero, pero de él no se dice prácticamente nada: solo sabemos que se enriqueció durante la primera guerra mundial, pero no si está casado o si tiene familia.

En cierto momento el relato menciona muy brevemente las fiestas de Carnaval, que serían prohibidas por el Generalísimo desde su golpe militar en 1937, e incluye algunas escenas de gente que se divierte disfrazada. Por la calle se ve a alguien con un vistoso vestido de china, con una máscara y una gran peluca de pelo negro, saltando como si fuera una niña, canturreando y meneando un paraguas en el aire. Se trata de un tal Florentino, que se creía irreconocible, pero al que todos sus vecinos le van dando los buenos días por su nombre entre risas y burlándose con indulgencia de él. El hombre, frustrado por el escaso éxito que ha tenido su disfraz para engañar o sorprender a sus conocidos, se quita la peluca y la máscara y las tira al suelo enfadado antes de entrar en la lechería. Es entonces cuando se nos induce a pensar que Florentino debe ser el lechero, ese individuo misterioso al que no habíamos visto antes y del que por los pocos datos que tenemos podríamos imaginar su homosexualidad.



Imagen 334: Florentino vestido de china durante los Carnavales en *Mi calle* (1960)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

41 ~ *La pandilla de los once* de Pedro Lazaga (1961)

Se trata de una creación española que destacó en el panorama cinematográfico de principios de los sesenta por su singularidad; constituía un cauto anticipo de las películas que cada vez con más frecuencia integrarían personajes homosexuales no estigmatizados y con un peso en la trama similar al resto. Es una excelente parodia de las películas de gánsteres en la que once delincuentes, diez hombres y una mujer, forman una banda que comete diversos delitos. El gran golpe que planean para poder jubilarse es robar el oro del Banco de España. Para ello fingen ser del ayuntamiento y estar haciendo una obra en la Plaza de la Cibeles de Madrid con objeto de cavar un túnel que les lleve a los sótanos donde se guardan los lingotes de oro. Lo peculiar de este filme es que aparece un personaje claramente homosexual integrado en el grupo, lo cual era muy infrecuente en esos años.



Imagen 335: El Mercedes es uno más en *La pandilla de los once* (1961),

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 1990

Ya en los créditos iniciales se nos informa de que cada uno de los once son protagonistas de la historia al mismo nivel, y va dando sus nombres por orden de aparición. Entre ellos está el Mercedes, un gánster indistinguible por su forma de vestir, pero con algo de pluma, que de vez en cuando suelta con cierto desparpajo algunos comentarios que dejan clara su preferencia sexual: una vez dice acerca de un actor de Hollywood que está imponente, y otra que le gustaría tener el aspecto de Sofía Loren; se reproduce así la idea, habitual en esta época, de que la homosexualidad va unida a la feminidad y al deseo de ser mujer. Sus compañeros le piden inevitablemente que se calle cada vez que suelta alguna de esos comentarios suyos, pero le tratan con respeto. Por lo demás interactúa normalmente con los demás miembros de la banda y hace cualquier trabajo que sea necesario igual que el resto. Ello lanza al público el mensaje de que el Mercedes pertenece al endogrupo, no al exogrupo como ha venido siendo tan habitual en el cine; en otras palabras, el Mercedes, aún estando retratado de forma un tanto estereotipada, es un integrante más de la pandilla de simpáticos malhechores, no un elemento ajeno a ellos.

42 ~ *Juventud a la intemperie*, de Ignacio F. Iquino (1961)

Relato moralizante que pretende denunciar los peligros a los que está expuesta una juventud sin ideales “acosada y tentada por las más bajas solicitudes de la corrupción espiritual”, por influencia, se insinúa, de la cultura norteamericana. El jazz y el rocanrol, la indolencia y el gamberrismo, el tabaco, las drogas y el alcohol, la prostitución, la pornografía y el sexo indiscriminado ... constituyen el día al día de esos muchachos “sin amor al pasado ni fe en el futuro”, que son víctimas del “desangelamiento moral de las nuevas generaciones”.

El asesinato de una chica en uno de los garitos juveniles de moda es objeto de investigación por parte del comisario Torres, quien se ve especialmente implicado en el caso porque su hijo Alberto es el principal sospechoso. Le ayuda en sus indagaciones Carlos, un antiguo compañero de la legión con el que comparte una rectitud y una vocación de servicio que les inclina a contemplar con repulsa moral los ambientes en los que han de adentrarse para esclarecer el crimen y con desdén las inscripciones que encuentran en las paredes de los locales, como “Nosotros no tenemos la culpa de lo que hicieron nuestros padres” o “¡Que trabajen las máquinas!”.

En cierta ocasión los dos ex legionarios irrumpen en un local en el que un grupito de gamberros están molestando a una chica; el comisario Torres acude a socorrerla, y los chicos se burlan de él. Uno, que tiene un poco de pluma, comenta con sorna que parece don Quijote y luego le pone la zancadilla coreado por las carcajadas de los malcarados jóvenes. Después de abofetearle y de una trifulca con navajas, el comisario le pregunta a qué se dedica, y el otro contesta con desparpajo que es modista; el uso del femenino al anunciar su profesión y su amaneramiento hace que lo conceptuemos inmediatamente como homosexual, y que sospechemos por extensión de las preferencias sexuales de los otros jovencitos malcriados. El comisario procede entonces a interrogar al modista, le amenaza con estrangularlo si no contesta a sus preguntas y ante la resistencia de éste le lanza las manos al cuello con saña. Esta manifestación de violencia de que está siendo objeto el presunto homosexual la observa Carlos con una sonrisa de complicidad y satisfacción. Evidentemente ese mismo es el sentimiento que se pretende suscitar en el espectador, y el hecho de que el modisto hubiera sido retratado como un individuo indeseable y pendenciero lo facilita mucho.



Imagen 336: Complicidad ante la violencia con la que es interrogado un homosexual en *Juventud a la intemperie* (1961)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

43 ~ *Cerrado por asesinato*, de José Luis Gamboa (1961)

Comedia romántica cuya trama se desarrolla en la Sierra de Albarracín, a donde ha ido a pasar sus vacaciones un matrimonio bien avenido. Elena es aficionada a las novelas de detectives y le gusta bromear con su marido Manuel reprochándole que jamás sería capaz de cometer un crimen ni de construir una coartada lo suficientemente coherente para salir impune; sueña además con comprar unas tierras en la zona para construir una casita de veraneo. Manuel encuentra la oportunidad de complacer el capricho de su mujer y demostrarse que sí es lo suficientemente inteligente como para burlar a la justicia cuando descubre por casualidad el lugar en el que guarda una abundante cantidad de dinero la inglesa que vive en el cuarto de al lado. Tras planear minuciosamente el robo entra en la habitación y sustrae el dinero, pero la fatalidad hace que la turista salga del baño en ese momento, resbale y muera de un golpe en la cabeza. A partir de ahí se produce una tensión entre los esfuerzos de él para pasar desapercibido y los de ella por ejercitar su afición detectivesca ayudando a la policía a descubrir quién fue el asesino.

Simplemente mencionar que entre los huéspedes del hostel hay un italiano cuyo papel es poco relevante, pero al que vemos con cierta frecuencia. Inicialmente no hay nada que revele su orientación sexual, ya que permanece callado y lo único que podría darnos una pista visual es el pañuelo que lleva al cuello. No obstante eso queda relativamente claro cuando los huéspedes montan en un autobús para hacer una excursión. El italiano está sentado solo, y cuando ve que llega un joven que es periodista parece sentirse atraído y le hace sitio. El otro se sienta a su lado unos instantes mientras dice:



Imagen 337: El italiano viaja solo en *Cerrado por asesinato* (1961)

Fuente: VHS. Madrid: Video Mercury, 1990

- ¡Con lo que tiene que sudar un muchacho como yo para mandar noticias...!

Le interrumpe el italiano para preguntarle amablemente si prefiere sentarse en la ventanilla, pero lo hace con tanta pluma que el periodista se levanta inmediatamente con gesto de rechazo para sentarse al lado de una chica y termina la frase:

- !... escalofrantes!

O sea, la simple perspectiva de sentarse junto a un homosexual amanerado como ese le produce escalofríos, se insinúa, aunque nadie se ríe ni hace ningún comentario al respecto.

44 ~ El pobre García, de Tony Leblanc (1961)

Véase *Una isla con tomate*, de Tony Leblanc (1961)

45 ~ Diferente, de Luis María Delgado (1962)

Es un musical espectacular que de forma intrigante fue aceptado por la censura aun cuando era bastante evidente que el protagonista era "diferente" no solo por su creatividad, su enfoque poco usual de contemplar la realidad y sus tendencias artísticas, sino también por una orientación homosexual de su deseo que pugnaba por exteriorizarse aunque hiciera todos los esfuerzos por evitarlo. Realmente nunca se llega a hacer demasiado explícito ese asunto, pero cualquier espectador podría inferirlo con bastante facilidad desde el principio; probablemente la aceptación de la censura se debiera precisamente a la fuerte carga moral que contiene el relato.

Las primeras imágenes que se nos ofrecen son de la habitación del protagonista, Alfredo, acompañadas de una música que alterna el jazz con sonidos disonantes. Hay máscaras étnicas y cuadros en las paredes. En una mesa vemos un disco de Mahalia Jackson, una cantante norteamericana de raza negra que comenzó su carrera artística en los años treinta y la culminó en los cincuenta y sesenta, hasta el punto de ser considerada como la reina del gospel; los negros, al igual que los homosexuales estuvieron marginados legalmente en Estados Unidos hasta bien entrados los años sesenta. Después de esta alusión a otras personas diferentes por su raza y su cultura, que va acompañada de música de jazz, la cámara se dirige hacia la estantería donde están los libros de Alfredo. En ese momento la tonalidad cambia y cada vez que se muestran los distintos autores que conforman su biblioteca hay golpes inquietantes de sonidos creados con violines: las obras de Sigmund Freud, que en sus estudios psicoanalíticos trató ampliamente el asunto de la homosexualidad; las obras completas de Federico García Lorca, poeta asesinado en 1936 por los fascistas; obras de escritores europeos considerados homo o bisexuales como Marcel Proust, Hans Christian Andersen y Óscar Wilde; además, una historia universal de la danza, que es la vocación del protagonista. Para culminar esta inquietante relación de referencias culturales relacionadas con la homosexualidad, aparece la impactante imagen de una calavera, que asocia este ámbito de la sexualidad prohibida y sin nombre directamente con la muerte. Y luego vemos un cuaderno en el que se lee escrito un angustioso "¿Por qué?" seguido de unas notas ilegibles y tachadas que no podemos dejar de imaginar que se refieren a la zozobra que causa en el protagonista su disidencia sexual.

El asunto de las tendencias sexuales de Alfredo queda en segundo plano durante la mayor parte de la película, en la que predominan los números musicales que concibe su mente rebosante de creatividad hasta que su padre le pide que deje ese estilo de vida y empiece a trabajar en la empresa familiar. Alfredo ama a su padre, que aparece idealizado, retratado como un hombre recto y al mismo tiempo comprensivo y afectuoso, de modo que decide dejar la danza y adaptarse a los requerimientos sociales y paternos asumiendo las obligaciones que le corresponden por su posición social. La imagen que ofrece públicamente Antonio es la de heterosexual; de hecho mantiene una relación no demasiado estable con su novia Sandra, que acaba dejándole porque se aburre con él. Alfredo protagoniza entonces una escena de celos en un local de música moderna, representada a través de un número de danza, en la que pega una paliza al rival que le disputa el amor de Sandra.

Más tarde, cuando ya ha reiniciado la relación con su novia y están los dos navegando en un barco de vela, ella le anima a que vuelva a bailar, porque si no se le puede escapar la felicidad. La respuesta de Alfredo es muy ambigua:

- A veces es preferible engañarse.
- ¿Con qué finalidad?
- Con una sola: la de no sufrir.
- Posiblemente, pero también se te puede escapar la felicidad.
- Es mejor desconocer ciertos sentimientos que nacen... que nacen no se sabe cómo.

Sandra se queda entonces aturdida porque no comprende a que viene ese comentario. Alfredo le da un

beso no demasiado apasionado, y acto seguido se da la vuelta e intenta explicarle que la pelea que protagonizó en el bar no fue porque le hiriera el orgullo que se hubiera ido con otro, sino porque había sentido algo dentro de sí que nunca antes había sentido, que creía que pasaría, pero que sigue y sigue, y sabe que es imposible. Aunque no se hace explícito totalmente, no es difícil adivinar cuáles pueden ser esos misteriosos sentimientos que le torturan y de los que no se puede librar por mucho que lo intenta. Refuerza además esta idea el hecho de que cuando Sandra le insinúa que podrían mantener una relación estable, Alfredo la desprecie y se ría a carcajadas con cierta expresión de crueldad en su rostro. Sandra, muy disgustada, le profetiza entonces que estará "siempre solo, como un leproso, como un monstruo, como un condenado", que es el destino que habitualmente se asigna en nuestro imaginario cultural al homosexual.

Este rechazo a Sandra, que representa el amor heterosexual y la posibilidad de crear una unidad familiar reproductiva, supone un punto de inflexión en el relato. Poco después la preferencia sexual de Alfredo se hace más explícita cuando en un edificio en obras se queda contemplando a un obrero que trabaja con una máquina taladradora. Su deseo se expresa a través de planos cada vez más cercanos en los que se alternan las imágenes de los ojos de Alfredo y los del musculoso obrero, además de los de la punta de la taladradora, un símbolo fálico bastante obvio. La escena se interrumpe entonces para encabalgarse con otro símbolo fálico que metafóricamente nos habla de la penetración: vemos en primer plano el dedo de Alfredo que llama a un timbre redondo. Es la casa de una mujer que se le había insinuado en una ocasión, y con la que ahora Alfredo quiere demostrar su virilidad.

El carácter moralizante del relato culmina cuando Alfredo se emborracha para aplacar su dolor por ser diferente y no poder satisfacer las expectativas de su familia, y participa en un rito de magia africana, el Macumba. Allí el brujo le pronostica que triunfará como bailarín, pero que se quedará siempre solo y que ocasionará la muerte de lo que más quiere. Efectivamente, su padre muere en un accidente de coche cuando iba a buscarle, su hermano le echa de casa y Alfredo termina abrazado a un árbol en medio del campo, mirando hacia el cielo bajo la lluvia, lleno de congoja y pidiéndole a Dios que le perdone sus culpas: la de haber ocasionado la muerte de su padre e, implícitamente, la de albergar dentro de sí una preferencia sexual socialmente inadmisible.

Referencias específicas: Alfeo (1998)

46 ~ *Una isla con tomate*, de Tony Leblanc (1962)

Otro de los directores que volvieron a introducir la modalidad indirecta en la comedia cinematográfica española fue Tony Leblanc, especialmente y con cierta audacia en la tercera de las tres películas que este conocido actor cómico se encargó de dirigir, *Una isla con tomate*, de 1962. En *El pobre García* (1961) ya había incluido, con mucha precaución, un gag cómico un tanto picante. La película trata de los esfuerzos de un padre por conseguir que su hijo paralizado por la poliomielitis pueda sanar y caminar de nuevo; en ella aparece el cómico Manolo Morán haciendo el papel de sí mismo. Para alegrar al pobre niño el famoso actor le canta la canción de "María la Terrones", vestido de traje y corbata, imitando los gestos y voz femenina de una cupletista que estuviera cantando, lo cual hace mucha gracia tanto al padre como al niño; Manolo cumple una función positiva, ya que les presentará al doctor que operará al niño, y dado que no se hace explícita su condición sexual queda abierta cualquier posibilidad.

En *Una isla con tomate* Tony Leblanc ya se atreve a evocar indirectamente el cortejo amoroso entre hombres, y lo hace con cierto desparpajo. Es una divertida comedia surrealista con unos diálogos muy elaborados y un fino humor absurdo. Por distintos motivos, cuatro personajes se reúnen en una isla desierta: José, que huyendo de su mujer acaba como náufrago, Ulpiano, que salió nadando después de haberse comido una guindilla mexicana, y una pareja de recién casados, formada por Renato, un hombre exageradamente celoso, y su mujer Lucía. En este contexto se producen todo tipo de situaciones disparatadas.



Imagen 338: Deseo homoerótico sugerido en *Diferente* (1962)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular.

Nos interesa analizar es la relación José y Renato. En la viñeta que ilustra la cinta VHS con la que la comercializó a partir de 1986 se juega con la idea de que pueda existir una intimidad inusual entre ellos. Los vemos abrazados en medio de una isla; ciertamente si están así agarrados es porque sienten miedo ante los peligros que les rodean (tiburones y nativos posiblemente caníbales), pero entonces ¿a qué se refiere el título cuando nos indica que en esa isla hay tomate?. Esa expresión va asociada a ideas que nada tienen que ver con el terror, sino más bien con posibles picardías y transgresiones sexuales no manifiestas. El "tomate" que hay en la isla puede fácilmente referirse a la siguiente escena.

En cierto momento Renato le pide a José un favor: que "le haga el amor" a su mujer -que le haga la corte, entendemos-, porque quiere verificar si ella le es realmente fiel. Ante los reparos de José, que asegura no saber cortejar a una mujer, Renato le dice que no se preocupe, que él le enseñará. Eso da lugar a una larga secuencia en la que ambos fingen un acto de seducción amorosa: Renato imitando la actitud que podría adoptar su mujer Lucía, le enseña insinuante la pierna a José y le mira con picardía; entra por la puerta amaneradamente, le dice con ojos de cordero degollado, "Pepe", y elogia lo guapo que está. Luego es José el que tiene que adoptar el papel de Lucía, y contestar a los piropos y requiebros amorosos de Renato, quien le pide con ansia que le de un beso. A José no le gusta el juego, pero Renato le insiste varias veces en que no se preocupe, que solo están fingiendo. Justo en el momento en que Renato se abalanza con los brazos abiertos sobre José para comunicarle en tono apasionado que le quiere, aparecen por la ventana Lucía y Ulpiano, quienes presencian con estupor la declaración de amor y se quedan con la mosca detrás de la oreja.



Imagen 339: Detalle de la carátula de la cinta VHS. *Una isla con tomate* (1962)

Fuente: <http://lozoristas.blogspot.com.es/>

47 ~ *El grano de mostaza*, de José Luis Sáenz de Heredia (1962)

Es un relato edificante y bastante homófobo que toma como pretexto la parábola bíblica del grano de mostaza para transmitir la idea de que un pequeño incidente puede desencadenar una serie de consecuencias desastrosas si no se sabe afrontar a tiempo.

Para la caracterización del protagonista se recurre a la disonancia. Evelio Galindo es un próspero comerciante casado, pero su carácter "tímido y pusilánime" y ciertas actitudes hacen que nos surjan dudas acerca de su sexualidad. Tras una discusión irrelevante en el casino con un tipo peligroso llamado Horcajo comete la tontería de citarle en un gimnasio para enfrentarse a él y así poder reparar su honor. En seguida se arrepiente, y a partir de ahí la película cuenta las distintas estrategias que emplea Evelio para intentar cancelar la peligrosa cita sin que su honor se resienta.

Una idea que se le ocurre es llamar por teléfono a su rival y hacerse pasar por una mujer que quiere concertar una cita con él precisamente a la hora que debían encontrarse ellos, para conseguir que sea Horcajo el que no acuda al gimnasio. Así lo hace, y habla desde una cabina con él adoptando una voz femenina, haciéndose pasar por una tal Mari Pili, e iniciando una conversación un tanto picante en la que le reprocha que no le haya vuelto a llamar, le pregunta si se acuerda de "dónde tiene un lunar muy redondito" y se ofrece para tener un encuentro sexual con él. La estrategia no funciona, y además ocurre que otro hombre ha escuchado la conversación por casualidad e, imaginamos, ha llegado a la conclusión de que Evelio debe ser homosexual. Así, cuando Evelio sale de la cabina se encuentra con ese hombre iracundo, que lo mira con expresión de profundo desprecio y lanza indignado un violento improperio en voz bien alta, para que él lo escuche:

- A todos estos los ponía yo a picar grava en Pancorbo, aunque no se si habrá grava para tantos.



Imagen 340: Un hombre mira con desprecio a Evelio porque piensa que es homosexual, en *El grano de mostaza* (1962)

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1984

48 ~ *Gritos en la noche*, de Jesús Franco (1962)

El cine español, no muy dado al género del terror, cuenta sin embargo con algunas rarezas escondidas, como este policíaco coproducido con Francia e inspirado libremente en el *Frankenstein* de Mary Shelley. En la misma línea que los relatos influidos por la novela gótica inglesa, en la que el monstruo podía simbolizar las fuerzas sexuales reprimidas en el inconsciente y ser portador de una ambivalencia del deseo, aquí podemos encontrar algunas resonancias que permitirían una lectura homosexual oculta, aunque muy levemente.

El loco Doctor Orloff rapta una chica tras otra con objeto de reconstruir con injertos de sus pieles la belleza de su hija Melisa, cuya cara está desfigurada por las quemaduras que sufrió en un accidente. Tiene como ayudante al monstruoso Morfo, a quien dejó ciego y sin voluntad propia tras intervenir en su cerebro. Cuando Morfo ataca a sus víctimas masculinas y femeninas, lo hace mordiendo sus cuellos al estilo de los vampiros; aunque este no es un aspecto que al director parezca interesarle resaltar, teniendo en cuenta que el mordisco del vampiro es una forma metafórica de representar la relación sexual, podemos inferir la indiferenciación de su deseo. Algo parecido ocurre como veremos en dos de las cintas posteriores de este director, *El Conde Drácula* (1970) y *Drácula contra Frankenstein* (1972).



Imagen 341: El Doctor Orloff y su ayudante Morfo en *Gritos en la noche* (1962)

Fuente: DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012

49 ~ *Se necesita chico*, de Antonio Mercero (1963)

Drama coproducido con Italia que incorpora en la trama a un personaje bastante antipático para cuya caracterización se ha empleado la *estereotipación diluida*. La película lleva a cabo una interesante burla de algunas de las instituciones más sacrosantas del régimen a través de las travesuras de un chico de catorce años, Antonio, que entra a trabajar como recadero en una floristería de Madrid. El establecimiento lo llevan una señora y su sobrino Juan José, un joven ligeramente amanerado, que lleva un pañuelo de lunares al cuello. Eso, y que se dedique a la realización de arreglos florales es suficiente para que el espectador imagine con claridad cuál es su orientación sexual. Solo hay un momento en que Juan José ofrece una imagen positiva, que es al principio, cuando le entrega el flamante uniforme de repartidor a Antonio. El resto del tiempo no se nos presenta con simpatía, porque a Juan José le toca regañar continuamente al chico por sus despistes y retrasos. Primero va a una boda para entregar un ramo de novia, pero como llega tarde interrumpe la ceremonia, y las monótonas palabras del sacerdote contrastan con la viveza de sus travesuras. Luego se dirige a un entierro con una corona, pero por el camino presencia como se está ahogando un hombre en el río Manzanares y se la tira para que pueda salvarse; aún así la recupera, e interrumpe ingenuamente el desfile que iba hacia el cementerio. Así sucesivamente, hasta que al final de la jornada laboral lo despiden y vuelven a poner el cartel de "Se necesita chico" en el escaparate.



Imagen 342: Florista amanerado en *Se necesita chico* (1963)

Fuente: VHS. Madrid: Filmayer, 1985.

50 ~ *El mundo sigue*, de Fernando Fernán-Gómez (1963)

Excelente drama costumbrista que incluye un personaje masculino un tanto equívoco en cuanto a su sexualidad, retratado con rasgos no demasiado positivos. La película nos sitúa en Madrid, y cuenta la rivalidad entre dos hermanas que se odian profundamente en el seno de una familia cristiana. Eloisa está casada con un hombre de poco fiar, tiene tres hijos, y está en continuos apuros para darles de comer. Su hermana Luisa trabaja de dependienta, pero tiene planeado picar más alto y casarse con quien le pueda ofrecer una vida acomodada empleando cualquier truco posible.

El tercer hermano es Rodolfo, al que se le retrata como un beato insensible y criticón, que siempre hace

graves comentarios acerca de la moralidad y del pecado con unos aires religiosos que no se hacen agradables ni a sus familiares, quienes con frecuencia le hacen callar, ni al espectador. Dejó el seminario por un motivo desconocido y ahora trabaja en un empleo administrativo para la iglesia. Tiene una ligera pluma que da qué pensar, y aunque no se concreta nada acerca de su vida íntima imaginamos que es casto o que lleva su vida sexual en secreto. Rodolfo es un personaje secundario en una trama que se centra en la evolución vital de sus dos hermanas, y que desemboca en el trágico suicidio de Eloisa.

51 ~ *Rueda de sospechosos, de Ramón Fernández (1964)*

Caso singular en la cinematografía española por la relativa claridad con la que incorpora a un personaje que podemos suponer homosexual y corruptor de menores; es el primer personaje que se aproxima a la figura estereotipada del carroza. Se trata de una película policiaca en la que se investiga el asesinato de Elena Colomer, una mujer adinerada y distinguida, el día de su cumpleaños. Elena había celebrado una fiesta hasta altas horas de la madrugada en su casa acompañada de un nutrido grupo de amigos, y a la mañana siguiente había aparecido acuchillada en su cama.

El comisario Luís Lozano interroga uno a uno a los sospechosos y comprueba minuciosamente sus coartadas. Uno de ellos es don Pablo, un anticuario algo obeso que lleva una flor en la solapa. Su profesión y el detalle de la flor pueden hacernos imaginar de forma no concluyente sus preferencias sexuales; por lo demás no es nada amanerado, pero sí de carácter algo apocado. Cuando la policía le interroga en su tienda de antigüedades, explica que después de la fiesta fue directamente a su casa acompañado de un jovencito llamado Rafael, porque éste quería tomar un café, pero que luego el chico cambió de idea y de repente le entró mucha prisa, estaba como nervioso e inquieto, y sólo se quedó diez minutos.



Imagen 343: Don Pablo y Rafael se miran con tensión en la comisaría. *Rueda de sospechosos* (1964)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular.

La cara de suspicacia que ponen los inspectores nos hace suponer cuál pudo ser la motivación de don Pablo para llevar a su casa al joven y por qué éste se puso tan nervioso. Se omite totalmente la declaración de Rafael, del que no se dice su edad pero que tiene aspecto de menor, en la que explica al comisario qué ocurrió en casa del anticuario. Investigando el historial del sospechoso los inspectores averiguan que don Pablo "tiene más fichas que el dominó", pero se oculta por qué delito está fichado, y de nuevo se anima al espectador a que lo infiera: por escándalo público, o por corrupción de menores, tal vez. El comisario hace entonces que don Pablo y Rafael se encuentren en su presencia. La forma en que se se miran expresa cierta tensión que intensifica una música de jazz que se oye de fondo. El comisario le pregunta entonces al chico si quiere poner una denuncia. Con la reacción violenta del anticuario se inicia una pelea, pero el comisario los separa y empujando a don Pablo con rudeza le pide a otro policía que se lleve a ese de allí. El gesto de desprecio que el héroe dirige al perverso anticuario, transmite al espectador la superioridad moral de las fuerzas del orden.

52 ~ *Piso de soltero, de Alfonso Balcázar (1964)*

Los protagonistas de esta españolada son dos amigos, solo en apariencia perpetuos seductores de mujeres y ambos con sus respectivas novias. Sin embargo, si observamos el cartel publicitario, con su caras en primer plano ante el edificio donde han alquilado su piso, no queda demasiado claro cuáles han podido ser sus verdaderas motivaciones para montar ese nidito de amor.

Emiliano es guía turístico y ocasionalmente transformista en espectáculos de flamenco. Santos, un miembro de la nobleza sin una peseta en el bolsillo, pero que espera solucionar su vida cuando muera su tía la Marquesa. Entretanto, Santos araña algo de dinero pidiendo préstamos y llevando a los grupos de turistas de su amigo al palacio de su tía cuando ésta se halla ausente, a cambio de algunas propinas. Los dos amigos deciden alquilar un piso en el que esperan dar rienda suelta a sus impulsos sexuales y celebrar grandes juergas y orgías, aunque como es habitual en las comedias de la época sus deseos de ser infieles a sus novias se ven permanentemente frustrados.

Lo interesante es que cuando los dos amigos ya han conseguido la llave del piso, Santos empieza a instruir a Emiliano, que lleva puesto un delantal de cocina, acerca de la forma más adecuada de recibir a una dama. Le pide que salga a la puerta y llame como si fuera una mujer que llega. En ese momento, un señor muy correcto baja por las escaleras y escucha cómo desde dentro Santos le dice a Emiliano con voz seductora "voy, muñeca, ya voy cariño", lo cual impresiona al serio vecino, que pone una expresión de profundo

disgusto. Para disimular Emiliano se quita el delantal y comienza a entonar una canción patriótica de legionarios, lo cual no parece convencer demasiado al señor, que sin duda se ha quedado con la impresión de que los nuevos inquilinos del piso deben ser una pareja homosexual.

Al entrar de nuevo, Emiliano advierte a Santos que como el vecino vaya diciendo lo que ha visto, va a haber cola, pero no de señoras, sino "de lo otro". Entonces siguen con su juego. Emiliano con mucho amaneramiento se deja agasajar por Santos, quién le enseña cómo se debe recibir a una mujer: quitarle el abrigo, invitarle a una copa, sentarla en el sofá, no perder el contacto, acariciarle la mano, sacarla a bailar. Mientras bailan, muy puestos en situación, Emiliano le insinúa a Santos que a lo mejor es verdad eso que van diciendo de él, y le pregunta por qué no se ha casado, insinuación que Santos rechaza con cierto enfado, para enseguida seguir danzando, con aspecto de estar divirtiéndose mucho los dos.

Es evidente cómo se evoca aquí la existencia de una relación entre estos dos hombres que sobrepasa los límites socialmente admisibles, y podemos llegar a pensar incluso que han podido alquilar el piso para disfrutar de su intimidad; pero con el simple artificio de decir que todo era aparentemente en broma y luego negarlo, se evitaban los problemas con la censura.



Imagen 344: Detalle del póster de *Piso de soltero* (1964)

Fuente: extraído de <http://www.sensacine.com/>

53 ~ *Muere una mujer*, de Mario Camus (1964)

Cinta de intriga y crimen que incluye en la trama a dos personajes cuya homosexualidad podemos inferir, aunque de forma no concluyente, gracias a la caracterización que de ellos se hace empleando la estereotipación diluida. El protagonista es Javier, un hombre un tanto calavera que trabaja para la empresa de su suegro en Barcelona, y cuya relación con su esposa Marisa está bastante deteriorada. Un domingo el matrimonio va a pasar el día en la playa con su hijo; ocurre que Marisa muere repentinamente de un ataque al corazón cuando había ido a buscar algo al coche. Una semana después Javier, alertado por el mal olor que sale del maletero, descubre allí un cadáver en descomposición y cae en la cuenta de que su mujer probablemente falleció por la impresión que le produjo verlo aquel día.



Imagen 345: Víctor con su mentor y asesino en *Muere una mujer* (1964)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2010

El cuerpo resulta ser el de un joven llamado Víctor que vivía en la casa contigua a la de Javier con un señor maduro llamado Juan de la Peña; al parecer los dos hombres discutían mucho y sus gritos traspasaban con frecuencia las paredes. Los vemos en una escena retrospectiva juntos en la piscina, y aunque no muestren ninguna señal que revele su posible homosexualidad, al espectador no puede menos que imaginar que puedan ser pareja. Esa lectura se hace aún más factible teniendo en cuenta la profesión de los dos hombres, perteneciente al estereotipo. Víctor "trabajaba en el cine, hacía decorados, ambientaba las películas, diseñaba los figurines" y Juan de la Peña era otro decorador mayor que él que "era su jefe, su mentor...". Esos puntos suspensivos nos animan a pensar que además de su jefe y su mentor pudiera ser algo más, su amante tal vez; además, no es nada frecuente que

un trabajador conviva con su empleador a no ser que exista entre ellos algún vínculo especial.

A estas alturas la hipótesis más plausible es que se trate de un crimen pasional, aunque como es propio de los relatos de cine negro todo es impreciso, todo queda en el aire. Sabremos que Víctor se veía con algunas mujeres, lo cual nos podría hacer dudar acerca del vínculo que mantenía con su jefe. Pero ese mismo pudo ser el motivo de que, tal como se demuestra al final, Juan de la Peña matara a Víctor un día que el joven llegó borracho a casa después de haber estado con una de sus amantes.

54 ~ *La chica del trébol*, de Sergio Grieco (1964)

Musical un tanto ñoño coproducido por España e Italia, y protagonizado por una Rocío Durcal muy jovencita. La actriz hace el papel de una chica de clase media baja que trabaja como recadera en una lujosa casa de modas, acaba triunfando como modelo y, después de tontear con un chico rico, se hace novia de uno de su propia clase social. Sin entrar en la trama, simplemente comentar que la casa de modas está regentada por Angel Cortés, un señor muy correcto, ligeramente afeminado, que tiene entre otros empleados a Morales y a un peluquero, también un poco amanerados. Aunque las señales son muy discretas -un ejemplo más de estereotipación diluida-, el espectador no puede menos que suponer la homosexualidad de estos personajes. De su vida íntima no se cuenta nada; como mucho, y echándole un poco de imaginación, podríamos pensar que Ángel y Morales son pareja. En todo caso se ofrece de ellos una visión positiva, ya que ayudan a la protagonista a alcanzar sus modestos objetivos, lo cual transmite cierto mensaje normalizador.

55 ~ *El extraño viaje*, de Fernando Fernán-Gómez (1964)

Peculiar filme en el que el travestismo aporta connotaciones de perversidad a uno de los protagonistas masculinos; verle vestido de mujer crea una disonancia en el espectador, que puede llegar a dudar en algún momento de sus preferencias sexuales, aunque en última instancia queda claro que es exclusivamente heterosexual. En los créditos iniciales escuchamos una música inquietante y chirriante que anticipa el evento extraño e inusual que se presentará ante las cámaras.

Fernando es un seductor y un mujeriego engañoso; es músico y cantante de una banda de música ligera en un pueblo de la España más tradicional, y tiene una novia de la que está enamorado. Pero mantiene además una relación secreta y por interés con doña Ignacia, una mujer tiránica y malvada que vive con sus hermanos Paquita y Venancio. Por la noche, silenciosamente, Fernando entra en la habitación de la perversa mujer y tras la puerta imaginamos que pueden realizar todo tipo de actos morbosos. Ella le pide, entre otras cosas, que se ponga sus vestidos y le haga de modelo. Esta escena se representa brevemente ante las cámaras acompañada de una música disonante similar a la que habíamos escuchado en los créditos iniciales, lo cual intensifica el extrañamiento que suscita en el espectador.

Doña Ignacia planea vender la casa y las propiedades familiares, deshacerse de sus hermanos y escapar con el dinero al extranjero acompañada de su amante; sin embargo es ella la que muere en una discusión a manos de su hermano Venancio. Fernando entonces ayuda a Paquita y Venancio a librarse del cadáver, y vistiéndose con las ropas de la difunta la reemplaza para que todos en el pueblo piensen que los tres hermanos han salido juntos de viaje. Su plan es quedarse él con el dinero para poder casarse con su novia; para ello intenta dormir a los dos infelices con un narcótico, pero el resultado es que ambos mueren. Abrumado por la culpa, vuelve al pueblo y cuando es descubierto por la policía lo confiesa todo.



Imagen 346: Rarezas sexuales de una pareja perversa. *El extraño viaje* (1964).

Fuente: DVD. Madrid: El País, 2003

56 ~ *Casi un caballero*, de José María Forqué (1964)

Ágil comedia de enredo en la que un conjunto de ladronzuelos colaboran para llevar a cabo distintas estafas y robos en casas, hoteles, joyerías y museos. Gran parte del relato narra los esfuerzos de Alberto, el más elegante y hábil de ellos, por seducir a la ingenua ladrona Susana, quien durante un tiempo se le resiste hasta que forman una pareja “decente” y dejan la delincuencia.

Al final de la historia se incluye una escena típica de la modalidad indirecta. Otros dos miembros de la banda, Gabriel y Agustín, que son explícitamente hetero, se disfrazan para poder escapar de un hotel con un valioso collar sin ser detectados por la policía. Gabriel se pone una barba postiza y Agustín se viste de señora con una peluca, un sombrero, tacones altos y bolso. Se les ve caminando por el pasillo con una música divertida de fondo y entran en el ascensor. Allí dentro está el botones del hotel, quien se les queda mirando fijamente, especialmente a ella, porque sin duda nota algo raro. Es al espectador a quien corresponde reconstruir los pensamientos del chico, entre los cuales está sin duda el plantearse cuál pueda ser la condición sexual de tan extraña pareja.

Cuando Gabriel y Agustín franquean la puerta del hotel son descubiertos por la policía. Agustín se quita los zapatos de tacón y comienza una agitada persecución bajo la lluvia. Ahí está la sutil moraleja de la historia: el destino de los ladrones y sexualmente heterodoxos tienen como destino el castigo, en tanto la pareja heteronormativa y honrada que establecen al final Alberto y Susana es la que tiene el beneplácito social.

57 ~ *El salario del crimen*, de Julio Buchs (1964)

P oliciaco que cuenta cómo un agente se corrompe para poder comprar el amor de la perversa mujer de la que se ha enamorado. El universo que recrea es plenamente heterocentrista; ni tan siquiera da lugar a ninguna lectura homosexual oculta tal como era frecuente en el género. Lo que sí hace es incluir una breve alusión un tanto despectiva. Unos agentes interrogan a dos hombres y les muestran el retrato robot de un asesino al que buscan. Uno de ellos comenta.

- Sí que tiene una pinta extraña. Parece un maniquí, y tan retocado... ¿Es que es un...?
- No, no. Es una foto robot.

El gesto amanerado del hombre al preguntar si “es un...” deja claro a qué se está refiriendo: a esos seres extraños vetados por la censura a los que uno solo se podía referir con vagos gestos e insinuaciones.

58 ~ *Toto de Arabia*, de Antonio de la Loma (1965)

La breve alusión que incorpora este relato de espías coproducido con Italia es muy parecida a la que acabamos de mencionar, aunque algo más elaborada, y es reveladora de cómo el estigma que pesa en nuestras sociedades sobre la homosexualidad se manifiesta en el lenguaje cotidiano. Toto, un camarero que trabaja para el Servicio de Inteligencia de Londres, ve cumplido su sueño de convertirse en espía, ya que le encargan una misión en la península Arábiga. La situación humorística que nos interesa recordar se produce cierta ocasión en la que Toto está en el coche con un hombre del país y su chófer Mustafá. Toto le pregunta si su conductor es de confianza, y éste le responde que sí, pero que “es un poco...”, haciendo un gesto ambiguo con la mano. La reacción espontánea de Toto es contestar lo siguiente:

- No, no me diga. ¡Siendo tan feo...!
- No, un poco sordo.
- Ah, sordo, le había entendido otra cosa.

El gesto que hace su acompañante refiriéndose al chófer hace que Toto piense inicialmente que Mustafá es algo que no se emite explícitamente en el discurso (homosexual, afeminado, maricón...). ¿Por qué? La homosexualidad es una condición tan marcada socialmente que basta con hacer un gesto ambiguo de este tipo para que el interlocutor piense que se está hablando de ello. Si lo que se quisiera mencionar fuese otra característica, aun cuando fuera socialmente reprobable, habría que mencionarla de forma explícita.

59 ~ *El tímido*, de Pedro Lazaga (1965)

Esta comedia surrealista rebosante de humor absurdo es un caso interesante, ya que anticipa toda una línea narrativa que se centraría en averiguar cómo a través del psicoanálisis puede conseguirse que los hombres apocados, reprimidos y dubitativos en cuanto a su orientación sexual se encarrilen hacia la sexualidad normativa y cumplan la expectativa social de casarse y tener hijos; más adelante analizamos varios de estas cintas, de las cuales la más destacada es *Aunque la hormona se vista de seda*, de Vicente Escrivá (1971).

Los créditos iniciales se incluyen en un montaje de sucesivas imágenes con estanterías repletas de libros de psicoanálisis, psicología criminal y psiquiatría, que tratan asuntos como la timidez, el temperamento, la conducta del hombre, distintos tipos de terapia... lo cual indica que la película se va a adentrar en los campos de lo psicopatológico.

El protagonista es Pablo, un hombre cuarentón con modales algo afectados que vive muy apegado a su simpática madre, cariñosa pero algo bebedora. Ella le trata como si fuera un niño pequeño al que protege y alimenta. Peina con cuidado los pocos pelos que le quedan a su hijo, que ya está casi calvo, recordándole que



Imagen 347: El botones observa con estupor a la extraña pareja en *Casi un caballero* (1964)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

cuando era niño le hacía unos bucles preciosos y que como era tan guapo mucha gente pensaba que era una niña. Él siempre responde a su madre con una vocecita infantil y apocada que habla de su inmadurez.



Imagen 348: Pablo, un hombre de dudosa sexualidad y demasiado apegado a su madre en *El tímido* (1965)

Fuente: DVD. Madrid: Nacadih Vídeo, 2007

Pablo trabaja por la mañana como conserje en un museo, y por la noche ha montado un curioso negocio. Como tiene fama de ser un hombre inofensivo para las chicas por su timidez, los padres dejan que sus hijas salgan con él. Pablo saca provecho de ello haciendo un recorrido en el coche por la ciudad recogiendo en sus casas a varias jovencitas; luego las lleva a una sala de fiestas donde ellas se encuentran con sus respectivos novios, quienes pagan a Pablo por sus servicios.

Obviamente que su madre le trate como a un niño -o una niña- y que los padres de las chicas piensen que Pablo es sexualmente inofensivo hace que los espectadores duden de sus preferencias sexuales. Aunque de ello no se diga nada explícitamente, se van dejando caer detalles que nos inclinan a esa lectura. Según dicen Pablo no se ha enamorado nunca, lo cual a él le avergüenza. Además, una noche después de haber dejado a las chicas con sus novios en un baile de disfraces, él se

queda apartado en una esquina, vestido de torero y con aspecto de estar aburriéndose mucho. Entonces un hombre que va bastante bebido se tropieza con él, y se dirige a la barra del bar para pedir una copa. Lo intrigante es que Pablo le sigue con la vista y se dirige también a la barra sin dejar de observarle atentamente. No se hace explícito qué puede ser lo que le llama tanto la atención de ese hombre; parece tener la intención de abordarle, pero se mantiene a una distancia prudencial para al final decirle al camarero que quiere beber lo mismo que aquel señor. Todo ello es muy sospechoso.

La lectura de que a Pablo le son indiferentes las mujeres se desmiente temporalmente cuando vemos que amanece después de una tremenda borrachera en casa de una extranjera, aunque no llegamos a saber si ha ocurrido algo sexual entre ellos; el hecho es que Pablo salí huyendo rápidamente de allí. La película desarrolla entonces una extraña trama un tanto absurda que gira en torno a la desaparición de las cinco chicas que Juan había llevado a la fiesta, y a la falsa sospecha de que Pablo haya podido secuestrarlas y violarlas. La película termina con Pablo asistiendo a la boda multitudinaria de las cinco chicas, y más adelante ejerciendo de padrino de los cinco subsiguientes retoños sin que, por tanto, se haya desmentido el hecho de que a Pablo probablemente no le atraen demasiado las mujeres.

60 ~ *Crimen de doble filo*, de José Luis Borau (1965)

Ameno relato policiaco y de suspense, coproducido entre España y Argentina, que incluye un personaje dudoso en cuanto a su orientación sexual; ofrece además al espectador la posibilidad de hacer una lectura de un subtexto homosexual, en la línea del cine negro, lectura que finalmente se desmiente.

La trama gira en torno a las investigaciones que lleva a cabo la policía para averiguar quién asesinó a un afinador de unos sesenta años llamado Antonio Paradiso. El cuerpo lo descubre Andrés Salas, un pianista casado que bajaba a comprar tabaco, pero que como llovía mucho decidió meterse en la tienda del afinador para pedirle un cigarrillo mientras esperaba a que escampara. Andrés acude entonces a un bar cercano para llamar a la policía, y al volver observa cómo un hombre sale de la tienda del afinador; a su vez hay un tercer personaje con gafas que lo observa todo, y que pasa inadvertido. Entre las personas interrogadas hay un sastre que tiene su tienda enfrente y que desde el momento en que aparece en escena despierta un interrogante en cuanto a su orientación sexual.

Aparte de su profesión, que entra dentro del estereotipo, es muy ligeramente amanerado, exclama con afectación "¡Qué horror!" al ver cómo se llevan el cadáver y se comporta y mueve de forma un tanto contenida, como si estuviera controlando la pluma. La conversación entre el policía y el sastre está concebida para que se cree cierta ambigüedad:



Imagen 349: El intrigante sastre de *Crimen de doble filo* (1965)

Fuente: VHS. Madrid: Kalender Vídeo, 1983

- ¿Que clase de relación tenía usted con el señor Paradiso?
- Pues ninguna... -por sus gestos nerviosos se adivina que oculta algo-. Bueno, la verdad es que estas cosas tenían que ocurrir, sí, sí, y más en una casa como esta.
- ¿Qué le pasa a esta casa?
- Le pasa lo que a todas las casas. No quiero hablar mal de nadie, no es mi estilo, y menos del pobre, que ha tenido una muerte tan mala... pero la verdad es que era un bicho. Dios, Dios le haya perdonado. A mi me llevaba mártir.
- ¿Por qué?
- ¿Que por qué?. Si yo hablara ...
- Pues hable, amigo, hable, que para eso estamos aquí...

La secuencia acaba ahí, y no sabemos qué es lo que Sixto puede haberle contado al inspector. Precisamente como todo queda en el aire, el espectador permanece en la duda de qué relación había entre el sastre y el afinador. ¿Pudo ser un crimen pasional? ¿Pudo haber algo entre ellos? La caracterización ligeramente estereotipada del sastre puede hacer que nuestras especulaciones para esclarecer el misterio vayan en esa dirección. No obstante, a medida que avanza la historia esta posibilidad se desmiente y el enigma se resuelve de una forma un tanto rocambolésca: fue Laura, la mujer de Andrés, quien mató al afinador por intentar violentarla, y el hombre que había visto a Andrés salir de la tienda era el amante secreto de Laura.

61 ~ *El juego de la oca*, de Manuel Summers (1965)

Vale la pena recordar la forma en que este director cuela dos personajes incidentales en esta película, porque tiene la peculiaridad de hacerlo con cierta intención normalizadora, algo poco frecuente en su filmografía. Es un relato intimista en el que se cuenta el amor de verano que surge entre Pablo, un joven



Imagen 350: Dos chicos que parecen pareja en *El juego de la oca* (1965)

Fuente: Beta. Madrid: Platinum Comavisa, 1984

casado con un hijo, y su compañera de trabajo Ángela. Cuando la mujer de Pablo regresa los dos se han enamorado y sufren ante la idea de tener que dejar de verse. Pues bien, una de las ocasiones que Pablo y Ángela salen juntos se meten a tomar un vino en un local un tanto bohemio donde se escucha el piano y pueden leerse fragmentos literarios escritos a mano por las paredes. A Ángela le llaman la atención especialmente unos versos de Antonio Machado porque le parecen muy bonitos. La cámara sigue sus ojos hacia lo alto de la pared, en la que se lee:

Gracias, petenera mía,
por tus ojos me he perdido,
que era lo que yo quería.

Justo en ese momento la cámara baja y nos muestra a dos chicos jóvenes que, sentados en una mesa y en actitud de cierta intimidad, parecen estar disfrutando mucho del piano; uno se atusa el pelo mientras apoya el otro brazo en el hombro de su amigo, que está tarareando la melodía. Por su aspecto podría pensarse que son pareja, aunque no de forma concluyente. En todo caso, la asociación que se hace entre los dos chicos y los versos de Machado, que aluden a los sentimientos amorosos, refuerzan la posible interpretación de que están enamorados al igual que Pablo y Ángela.

62 ~ *Estambul 65*, de Antonio Isasi-Isasmendi (1965)

Eficaz relato de espías de ritmo trepidante que tiene la peculiaridad de desarrollar la mayor parte de su acción en la bella capital turca; deja caer con mucho tacto un ligero malentendido en relación al tema que nos ocupa que constituye una muestra un tanto laxa de la modalidad indirecta. Se trata de una coproducción entre España, Italia y Francia.

El protagonista es un simpático rufián llamado Tony Mecnas, que se dedica al juego ilegal, se ve envuelto en un turbio asunto de tráfico de secretos nucleares y en el transcurso de sus aventuras conoce a la chica de la cual se enamorará y con la que se casará al final. El atractivo galán tiene gran éxito con el sexo opuesto, de suerte que a cada momento se encuentra con mujeres bellísimas y esculturales que le saludan con un pícaro "Chao, Tony", agradecidas tal vez por los intensos momentos de placer que han compartido con él. En cierta ocasión, siguiendo la pista de un malhechor, Tony se dirige acompañado de su amiga a unos baños turcos, y lo hace travestido porque se trata de un establecimiento para mujeres. Su disfraz no impide que sea reconocido por un hombre turco que acarrea un gran saco de tejidos al hombro, el cual se le queda mirando

con los ojos abiertos y le dice hola con un equívoco "Chao Tony". El hecho de que el turco use para saludarle la misma expresión que sus amantes crea una situación cómica. ¿Qué ocurre?, ¿también ha tenido Tony tratos íntimos con ese señor?, podría pensar el espectador. Esa lectura se desmiente enseguida, ya que acto seguido el turco le señala con el dedo riendo burlescamente, y Tony pone una expresión de fastidio al sentirse descubierto en su impostura.

63 ~ *Whisky y Vodka*, de Fernando Palacios (1965)

Comedia de espías coproducida con Francia que emplea abundantemente el travestismo y que desde el principio muestra la voluntad de tratar la sexualidad entre personas del mismo sexo, aunque sea de forma indirecta y mediante insinuaciones, como era propio de la época. La acción se desarrolla en París, donde las embajadas rusa y americana rivalizan.

Ya en los títulos de crédito iniciales se muestra a dos de los personajes, los dos agentes rusos, en dibujos animados. En una de la sucesión de viñetas uno de ellos se queda colgando en el vacío con el segundo agarrado de él. Hacen unos movimientos que podrían interpretarse como una penetración anal: vemos cómo al primero se le bajan los pantalones y todo termina en que de nuevo los dos personajes siguen caminando tranquilamente.

La historia empieza con un espía vestido de mujer que hace fotos a un edificio. En ese momento pasa una joven muy bonita y el espía le dedica un silbido para expresar su atracción hacia ella, lo cual hace que la joven reaccione escandalizada ante esa proposición sexual lésbica, representada de forma indirecta.

Un malentendido similar, pero para representar la sexualidad entre hombres, ocurre más adelante. Los dos agentes rusos son aparentemente heterosexuales y siempre están deseosos de ligar con las parisinas, pero su conducta a veces es un tanto ambigua, ya que con frecuencia bailan agarrados, caminan del brazo, se dan besos y abrazos. En cierto momento organizan una reunión en la que participan dos gemelas y dos espías estadounidenses travestidos que pretenden obtener fotos de sus juergas para desacreditarles ante el gobierno ruso. Mientras danzan con las gemelas hay un momento en que se quedan bailando ellos, ambos con una expresión de gran placer. Luego, se quedan a solas con los dos espías travestidos y, pensando que son dos mujeres, se lanzan sobre ellas con intenciones sexuales. La escena se interrumpe ahí. ¿Qué ocurre al final entre los cuatro hombres?, se puede preguntar el espectador. La insinuación de una sesión de sexo en grupo es bastante evidente.

64 ~ *07 con el 2 delante*, de Ignacio F. Iquino (1966)

Se trata de una comedia de espías protagonizada por Jaime Bonet, un camarero que por su aspecto inofensivo es escogido por una organización internacional para que recupere un valioso microfilme. No nos detendremos en las peripecias que experimenta Jaime, quien tiene un éxito extraordinario con las chicas, pero sí podemos recordar cómo en cierto momento manifiesta un claro rechazo hacia la posibilidad de mantener relaciones con personas de su mismo sexo. El protagonista ha comenzado a entonar la siguiente canción:

Me adoran las muchachas, me adoran
me envidian los muchachos, me envidian
por mi suerte en el amor,
por mi porte y distinción.



Imagen 351: Tony se traviste en *Estambul 65* (1965)

Fuente: DVD. Madrid: Armadillo, 2005



Imagen 352: Viñetas de *Whisky y Vodka* (1965) en las que se representa la relación equívoca

Fuente: VHS. Madrid: MCTV, 1984

Suspiran las muchachas, suspiran
me siguen los muchachos, me siguen

En este punto se crea deliberadamente cierta ambigüedad. Durante unos instantes el espectador puede preguntarse ¿para qué le siguen los muchachos? ¿para lo mismo que las muchachas?. La expresión del cómico, sonriente y con una actitud de apertura cuando canta que "suspiran las muchachas", contrasta vivamente con la expresión de fastidio que adopta cuando dice "me siguen los muchachos", transmitiéndose así que esa segunda posibilidad no es aceptable para él. En todo caso, en los dos siguientes versos se aclara por qué le siguen los muchachos:

para mis conquistas ver
y cómo lo hago aprender.



Imagen 353: Apertura hacia las muchachas y rechazo de los muchachos en *07 con el 2 delante* (1966)

Fuente: VHS. Madrid: Vídeos Reunidos, 1985

65 ~ *La tía de Carlos en minifalda*, de Augusto Fenollar e Ignacio F. Iquino (1966)

En la cinematografía española contamos principalmente con dos adaptaciones de la obra teatral inglesa *Charley's Aunt*, escrita por el actor y dramaturgo Brandon Thomas a finales del XIX, que como hemos explicado anteriormente representaba la sexualidad entre hombres únicamente de forma indirecta; su éxito fue inmenso, de forma que fue adaptada a la gran pantalla en multitud de ocasiones desde la época del cine mudo.

Una de las versiones es esta de los sesenta, que reproduce con desigual fortuna algunos de los diálogos y gags de la obra original. Telesforo, un hombre muy mujeriego que trabaja como músico en una sala de fiestas, tiene que hacerse pasar por la tía de su amigo Carlos, una mujer adinerada que tenía anunciada su llegada desde Brasil. Esto da lugar a diversas situaciones embarazosas, ya que los hombres lo consideran una señora muy deseable, más por su riqueza que por su belleza.

La tía de Carlos en minifalda se diferencia en aspectos importantes de otras anteriores como la de 1941, dirigida por Archie Mayo; por ejemplo los pícaros besos en la boca que daba el protagonista travestido a las novias de sus amigos fueron transformados por modosos besos en las mejillas, ya que en la España de la época esas muestras de afecto entre mujeres ya no eran costumbre.

Esta versión española de los sesenta es algo más fiel a la historia original que la posterior de 1982 (*La tía de Carlos*, de Luis María Delgado), aunque incluye ciertos contenidos homófobos y moralistas de cosecha propia. Concretamente, añade una escena en la cual don Servando, uno de los dos hombres que cortejan a Telesforo mientras éste se está haciendo pasar por la tía rica de Carlos, habla desde la recepción del hotel con su habitación. La conversación es un tanto ambigua, ya que se dirige a ella empleando el masculino, comenta que tiene así la voz por fumar tantos puros, y se muestra muy galante; pero lo hace de tal forma que unos clientes que acaban de llegar al hotel al escuchar esta conversación creen que los requiebros de don Servando van dirigidos a otro hombre, hecho que les indigna profundamente y les motiva a salir huyendo de allí.

66 ~ *Lola, espejo oscuro*, de Fernando Merino (1966)

Inteligente adaptación de la novela homónima escrita por Darío Fernández-Flórez, en la que una prostituta sumamente hábil para manejar los resortes íntimos de los hombres narra sus andanzas en el Madrid de la posguerra para hacer una fina crítica social de las veleidosas clases acomodadas. La sucesión de clientes y amantes que entran en la vida de Lola constituyen toda una galería de personajes masculinos cuyas debilidades aparecen retratadas con cierta frialdad y distancia a través de los ojos de la protagonista.

Nos interesa atender a la forma en que se induce al espectador a imaginar la homosexualidad de un secundario que aparece fugazmente. Queda ubicado en la lujosa residencia de una amiga de Lola en la que "siempre hay pintores y gente así". Este entorno bohemio y frívolo es contemplado con sorna; señoritas que se psicoanalizan y pasan hambre para no engordar, hombres de negocios que buscan fáciles conquistas, baños nocturnos en la piscina, borracheras de champán, congas al son del chachachá. En ese ambiente que no puede dejar de recordarnos a esas ciudades bíblicas tantas veces recreadas, Sodoma y Gomorra, encontramos a Julito, al que vemos charlando con Lola en una tumbona:

- Yo soy muy difícil. Soy soltero. Figúrate (...) me gustaría casarme, y a mamá no digamos. Sueña con verme casado. Es su obsesión.

- ¿Y por qué no te casas?
- Soy muy exigente y no encuentro ninguna.
- ¡Qué sinvergüenzas sois los hombres!, para casaros no os gusta ninguna.
- A mí ni para casarme ni para nada... Es que no encuentro (...). Pero tú eres una maravilla. Contigo, si nos conociéramos más, me animaría, vamos, creo yo...

La declaración de Julito de que quiere casarse pero no encuentra ninguna aunque con Lola se animaría suena muy insincera, no solo por su falta de convicción y la contradicción que supone el hecho de que añada “ni para casarme ni para nada”, sino especialmente por la gesticulación amanerada y la forma en que agarra el vaso. Como vemos, se trata de otro ejemplo de disonancia: si interpretáramos literalmente las palabras de Julito pensaríamos que es hetero, pero el relato da las suficientes pistas para que el espectador infiera que en realidad no lo es.



Imagen 354: La heterosexualidad de Julito suena muy insincera en *Lola, espejo oscuro* (1966)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007

Referencias específicas: Fernández-Flórez (1996)

67 ~ *Una historia de amor*, de Jorge Grau (1966)

Drama heterocentrado que cuenta las vivencias de una pareja de jóvenes en Barcelona. Daniel y su esposa son católicos practicantes pero de mentalidad abierta, están esperando su primer hijo y tienen muchos sueños pero pocos recursos. Él trabaja de redactor en un periódico y está a punto de publicar una novela acerca del amor. La trama central gira en torno a la relación que inicia Daniel con su cuñada mientras su mujer está embarazada, y que termina cuando el bebé nace.

El relato incluye a un personaje secundario caracterizado empleando la estereotipación diluida con objeto de intensificar sus rasgos negativos. Se trata del Sr. Palau, el directivo de la editorial que está interesada en publicar el libro de Daniel. Es un hombre con algo de pluma, muy pedante, con una elocuencia llena de palabrería vacía de contenido y salpicada por muchas citas con las que trata de transmitir una imagen de intelectual. Pregunta mucho por las mujeres de los demás, pero nada parece indicar que él tenga mujer propia. Cuando cita a Daniel en su despacho le persuade para que firme una carta de compromiso en la que acepta cualquier cambio de orden moral y político que le sea indicado. Se da la circunstancia de que mientras el Sr. Palau trata de convencer al joven, la cámara se sitúa en un ángulo tal que lo que parece una pluma estilográfica queda a la altura de su boca. Mientras habla, el hombre meneaba la cabeza de arriba abajo de suerte que el objeto puntiagudo se acerca y se aleja de su boca alternativamente. Una toma tan inusual incita al espectador a preguntarse qué es lo que quiere transmitir el director. Dado que además de la pluma hay en el escritorio otro objeto con forma de pescado que puede interpretarse como un símbolo del pene, una posibilidad es que se quiera transmitir metafóricamente la idea del Sr. Palau practicando el sexo oral, una forma en definitiva de insultarle veladamente llamándole “chupapollas”.



Imagen 355: Símbolos fálicos en el escritorio del Sr. Palau. *Una historia de amor* (1966)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

68 ~ *Días de viejo color*, de Pedro Olea (1967)

En su primer largometraje este director ya manifestaba la clara voluntad de abordar el asunto que nos ocupa, aunque debido a las restricciones de la censura lo hace de forma un tanto velada; a pesar de todo consigue introducir en la trama a un personaje explícita e inequívocamente homosexual, que además es transexual.

La película cuenta las vacaciones de tres jóvenes españoles alegres y desenfadados, con mucho colorido en su forma de vestir, que se desplazan en coche desde Madrid hasta Torremolinos con la intención de sacar provecho de la liberalidad reinante en esta población turística y disfrutar de su sexualidad sin inhibiciones.

Torremolinos, al igual que Sitges, eran en esta época uno de los enclaves cosmopolitas en los que con el beneplácito del régimen se gozaba de una tolerancia en cuanto a las drogas y las costumbres sexuales que sería impensable en otras zonas de España; por su carácter amigable eran destinos preferentes para los turistas gay de Europa y Estados Unidos.

Cuando Miguel, Luis y Juan llegan a Torremolinos, la cámara nos ofrece a través de una sucesión de imágenes un panorama de sus calles, de los bañistas y de la gente que pasea con ropas de verano, entre la cual no es difícil distinguir a algunos jóvenes con aspecto de gais; en un instante se presenta la imagen de un hombre maduro que se detiene y se queda mirando a otro más joven como queriendo ligar, situación que se deja entrever solo muy brevemente, ya que debía pasar desapercibida.

Los tres amigos son aparentemente heteros, pero hay un momento en el que se deja caer un diálogo entre dos de ellos que es deliberadamente ambiguo y que da lugar a una doble lectura. Cuando se instalan en el apartamento que han alquilado, comprueban que hay dos camas grandes y un catre; sortean quién se quedará con el catre y le toca a Miguel. Entonces Juan se dirige a Miguel, y señalando su cama le dice:

- Esto esta muy bien y es como para dos.
- Esto no es lo que tú te crees -replica Miguel
- Pero bueno, ¿no quedamos en que esto es Sodoma y Gomorra?
- Bueno, ya veremos lo que haces ...
- Ya se verá lo que hacemos -concluye Juan señalando con el dedo a Miguel y a si mismo alternativamente.



Imagen 356: Arriba dos hombres se miran en las calles de Torremolinos. Abajo, diálogo ambiguo entre Miguel y Juan. *Días de viejo color* (1967)

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1990

El doble sentido reside en que cuando Juan comenta que en la cama caben dos, puede estar refiriéndose a que es suficientemente grande para dormir con alguno de sus ligues femeninos, o puede estar ofreciéndole a Miguel la posibilidad de dormir con él en vez de en el catre, ya que hay suficiente espacio. La mención a Sodoma o Gomorra puede referirse al desenfreno sexual en general, pero también a una relación homosexual entre ellos. Y cuando Juan dice que ya verán lo que hacen, señalando con el dedo a Miguel y a si mismo, puede referirse a qué harán con las chicas o a qué harán entre ellos.

Después de disfrutar de distintas fiestas en las que se tropiezan con gentes bohemias de varias nacionalidades que experimentan con el LSD, tocan la guitarra, entonan letras de cantautores franceses, recitan poemas, generan raras músicas disonantes, improvisan llamativos trajes con telas de colores y crean extrañas pinturas ... los tres tienen sus respectivos amores. El que parece tener más éxito es Juan, que conoce a Katy, una chica extranjera delicada e hiperfemenina, coqueta, que continuamente está probándose modelitos y mirando con ojos provocativos. A Juan le ilusiona mucho, porque ella tiene dinero, juegan al golf, hace fiestas en su casa y además le ha invitado a navegar en su yate. Pero todo termina en un gran chasco, porque tal como luego le cuenta a su amigos enfadado, Katy era en realidad un señor que había hecho la mili en Guadalcanal y que había estado en la legión francesa. Los otros le preguntan entre risas que cómo lo sabe y Juan se limita a contestar que lo sabe, dejando que imaginemos cómo: tal vez se diera cuenta al verla desnuda o al meterle mano. Esta situación tan chistosa que revela una clara transfobia, aunque en los diálogos no se emplea ningún término concreto para referirse a Katy.

69 ~ *Club de solteros*, de Pedro Mario Herrero (1967)

Comedia dramática que satiriza tanto la mojigatería moral de la España nacionalcatólica como las actitudes misóginas de algunos varones que, a fin de evitar los inconvenientes que tiene relacionarse con el sexo femenino, detestan a las mujeres y prefieren recurrir a la homosocialidad para satisfacer sus necesidades afectivas.

Juan, el alcalde de Las Navas, una población castellana cuyas mozas son sumamente recatadas y respetuosas con la moral sexual que les dicta el cura, decide romper con su novia Socorro porque es una mandona que no le permite ni jugar su habitual partida de mus. Aprovechando ese momento de debilidad, sus dos mejores amigos, el ocioso señorito Ramón y don Cosme el boticario, animan a Juan para que el

Ayuntamiento monte un club de solteros cuyo lema será: “La independencia no tiene madre, ¡guerra a las mujeres!”. Entre los tres redactan los estatutos, que un pregonero proclama en la plaza del consistorio: podrán pertenecer al club todos los solteros de la localidad mayores de dieciocho años que al ingresar juren solemnemente no casarse nunca; queda terminantemente prohibido a los socios bailar con mujer que no sea su madre ni su hermana, así como mirar a mujer alguna a no ser de refilón y al pasar para dar los buenos días a las buenas noches; todo socio que hable con mujer casadera será expulsado del club y se le aplicarán todos los castigos económicos y corporales que juzgue conveniente la directiva; las viudas serán consideradas como las más peligrosas porque conocen a fondo las artimañas que conducen al matrimonio; el presidente del club será el alcalde y participarán de la directiva el señorito Ramón como vocal de cultura y don Cosme como vocal de castigos.

Los estatutos del club son manifiestamente absurdos porque de lo que se trata aquí es de ridiculizar ciertas ideas liberales en torno a la moral sexual que se estaban abriendo paso en la Europa de la época, más en concreto la indulgencia con la que algunos gobiernos comenzaban a considerar la homosexualidad. Sin que eso llegue a decirse expresamente, no es difícil imaginar que el club está planeado para promover la homosexualidad entre los mozos del pueblo. Al contrario que Juan, quien más bien se deja arrastrar por sus amigos, ni Ramón ni Cosme muestran interés alguno por las damas; son de hecho extremadamente misóginos y, adivinamos, homosexuales. El boticario no tiene reparo en proclamar que “todas las mujeres son iguales, no valen ni un trago de vino” y asegura que si tiene más salud que una mula es porque se cuida y para él no cuenta la mujer, que cuando una mujer le quiere a uno hay que echarse a temblar porque te cava la fosa en un año. El señorito Ramón, que por ser el más rico del pueblo tiene tiempo para dedicarse a la lectura, comenta con mayor erudición que “todos los escritores están de acuerdo en que la mujer es un ser inferior”, y que “la mujer, ya lo dijo un gran hombre de Alemania, es una animal de entendimiento corto y pelo largo” refiriéndose al filósofo Arthur Schopenhauer. Explica además que

El mundo evoluciona es decir se perfecciona. El otro día los periódicos traían que en Inglaterra el homosexualismo estaba admitido por la ley y ahora parece ser que preparan otra permitiendo que los hombres se casen (...) y tenemos que llegar a la conclusión de que siendo Inglaterra el país más civilizado del mundo el hombre puede prescindir perfectamente de la mujer.

Como vemos, Ramón alude a los cambios legislativos que estaban teniendo lugar en Inglaterra y los considera una gran novedad. En realidad los avances en aquel país eran muy prudentes, ya que lo único que se planteaba allí era despenalizar los actos homosexuales consentidos entre dos personas mayores de veintiún años que tuvieran lugar a solas y en la intimidad del hogar; durante varios años más se seguiría persiguiendo cualquier demostración pública y los intentos de aproximarse a otro hombre para hacerle proposiciones sexuales, así como el sexo en grupo aunque fuera en la intimidad. En cuanto a la idea que menciona Ramón de que se preparaba en Inglaterra otra ley para que los hombres pudieran casarse no parece ser más que una especulación, ya que el reconocimiento legal para las parejas del mismo sexo tardaría décadas en llegar a Inglaterra.

En contra de todo pronóstico, el club tiene una aceptación extraordinaria entre los mozos del pueblo, que están hartos de que sus novias no se dejen ni tocar, les den órdenes e intenten engañarlos con falsos embarazos. Incluso reciben el apoyo incondicional de muchos casados deseosos de divorciarse aunque no les esté permitido ingresar. Paco, el dueño de la tasca, saturado de su autoritaria esposa a la que lleva soportando más de veinte años, les deja su local para reunirse y allí se congregan cada tarde para pasarlo de lo lindo bebiendo, riendo, lanzando imprecaciones contra las mujeres y escuchando las enseñanzas del señorito Ramón. El artífice intelectual del club les deleita con refranes populares como “la mujer hasta que para, y la burra hasta que caiga”, el dicho árabe “a tu mujer has de pegarla todas las mañanas, si tú no sabes por qué no te preocupes, que ella sí lo sabe” y citas de escritores como la de Montaigne “la mujer es el enemigo natural del hombre” o la de Anatole France, “la mujer experimenta la misma alegría al casarse que el hombre al enviudar”. En el local de enfrente, la sala de baile ha quedado vacía y las mozas, desconsoladas, no tienen



Imagen 357: Arriba el señorito Ramón, el ideólogo; abajo los asociados lanzan imprecaciones misóginas. *Club de solteros* (1967)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

quien las saque a bailar. El cura, indignado por ese ataque a la unidad familiar que asegura la continuidad de la especie, se declara en guerra.

Sobre si el señorito y el boticario son de la “acera de enfrente”, los de “¡Ahí va!, que caída más tonta” como rumorea uno o simplemente son los más machos del pueblo y por eso no van con mujeres como asegura otro, hay diversas opiniones. Y cuando se comienza a comentar que los miembros del club pueda ser “maricas” la reacción de enfado de la mayoría de ellos es mayúscula. En todo caso, el díscolo grupo dura poco porque el cura, el dueño del salón de baile y las chicas reaccionan y les hacen la guerra. El cura impreca en sus sermones contra los “intelectuales de pacotilla que solo leen libros de pensamiento sobre la mujer” refiriéndose al señorito Ramón, y tolera de nuevo que en los bares haya calendarios con fotos picantes; en el salón de baile contratan a una sensual cantante, y las chicas se dejan de mojigaterías y comienzan a mostrarse más seductoras y coquetas. Excepto el señorito Ramón y don Cosme, todos vuelven al redil. El alcalde se casa con Socorro y los mozos retoman a sus novias. El colofón reza: “El hombre había vuelto a la mujer. Y así sucederá por los siglos de los siglos. Amén”.

Referencias específicas: Spencer (1995, p. 364 y ss.)

70 ~ *Mañana será otro día*, de Jaime Camino (1967)

Cinta con ciertos aires de modernidad que narra de forma amena la crisis que atraviesa un matrimonio de actores jóvenes cuando viajan de Madrid a Barcelona en un coche robado, con grandes esperanzas de prosperar en la floreciente ciudad catalana. A Lisa le comienza a ir relativamente bien como modelo publicitario, mientras que a Paco lo único que le salen son algunos trabajos mal pagados como extra de cine, con el inconveniente de que tiene que trasladarse a Almería. Aunque se quieren la distancia hace mella en su relación, y las cosas no mejoran cuando a Paco le sale un empleo sospechosamente bien pagado en Barcelona como secretario personal de un ejecutivo sin escrúpulos.

El relato juega aquí con la incertidumbre que crea en el espectador acerca de cuáles son las verdaderas intenciones del individuo que contrata a Paco. Éste le comenta que las cosas que más le chiflan son el boxeo, la cocina, la sauna finlandesa y también los desfiles, “con los soldaditos tan bien puestos”. Le dice que ya le llevará algún día a la sauna, y que él más que un empleado lo que quiere es un hombre de confianza, un amigo, que harán “cosas juntos”, que el trabajo está muy bien pagado (diez mil pesetas a la semana) pero que no tiene horarios. Aunque su jefe no es nada amanerado y menciona brevemente que está casado, esa información no hace más que crear en nosotros una disonancia, porque no encaja demasiado con la plena disposición que su jefe solicita, el elevado salario y la vaga idea de que un día le llevara a una sauna, lugar típico de socialización masculina. El “ya, ya...” que emite Paco con expresión de duda cuando acepta las condiciones lo dice todo. Los posteriores sucesos desmienten, al menos parcialmente, la lectura homosexual que se nos había animado a hacer al principio, porque se da a entender que su jefe lo que quería en realidad era una mezcla de guardaespaldas y de compañero de juergas; además, cuando van a la sauna lo hacen varios hombres con una mujer, que es de forma explícita el objeto de deseo de ellos.

Solo añadir que al igual que Paco se ve envuelto en una relación profesional dudosa, la jefa de Lisa se muestra también un tanto ambigua en cuanto a las intenciones que tiene hacia ella, ya que después de animarla a que deje a Paco porque “los hombres son un estorbo” la invita a pasar un fin de semana a solas con ella en la Costa Brava. De esa forma, se lanza la vaga idea de que el contacto con terceras personas de sexualidad imprecisa puede poner en peligro la relación heteronormativa que existe entre Paco y Lina, relación que en última instancia es la que triunfa, ya que la pareja decide dejarlo todo e irse en otro coche robado a Torremolinos para buscarse la vida.



Imagen 358: Las dudosas intenciones del jefe de Paco en *Mañana será otro día* (1967)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular.

71 ~ *Amor a la española*, de Fernando Merino (1967)

Típica comedia de sol y playa, coproducida entre España y Argentina, que se desarrolla en Torremolinos, y en la que una serie de varones hispanos se dedican con mayor o menor éxito a seducir y entretener extranjeras por diversión o a cambio de dinero. Uno de ellos es Patricio, un chulito esmirriado que por mucho que lo intenta no liga nada.

En la piscina del hotel hay un extranjero ya entrado en años que bebe vodka sin parar y que está permanentemente borracho. El motivo de ello lo desconocemos, ¿la soledad tal vez?. En una ocasión Patricio levanta el vaso de naranjada que está tomando con la intención de saludar a una sueca espectacular que hay por allí, pero lo único que consigue es que el extranjero le responda al saludo sonriendo y levantando a su vez el vaso. Por la expresión de fastidio que pone Patricio se da a entender que ha interpretado el gesto del turista extranjero como una posible proposición.

Se abre así inicialmente un interrogante en torno a la sexualidad del turista, cuya homosexualidad podríamos haber imaginado, aunque al final eso se desmiente, ya que inicia una relación con una joven criada que le anima a dejar el alcohol y le lleva por el buen camino

72 ~ *40 grados a la sombra, de Mariano Ozores (1967)*

Es una coproducción hispano argentina que emplea un recurso narrativo típico de la modalidad indirecta: el de presentar a un personaje inequívocamente heterosexual que se finge homosexual para obtener supuestos beneficios; este recurso, que aquí aparece solo esbozado, sería explotado con gran éxito por Ramón Fernández en *No desearás al vecino del quinto* (1970).

40 grados a la sombra cuenta las peripecias de varias parejas madrileñas que van de vacaciones, unas a la playa y otras a la montaña. Los hombres se muestran permanentemente deseosos de disfrutar de aventuras extramatrimoniales, pero como es típico en la comedia cinematográfica de la época no obtienen demasiado éxito. Uno de ellos es Jacinto, al que vemos al principio regentando un salón de belleza y gimnasio femenino. Con objeto de ganarse la confianza de sus clientas finge ser homosexual comportándose con exagerado afeminamiento y vistiendo con unas llamativas camisa y foulard de color violeta. En realidad está casado y tiene pensado pasar unos días estupendos en Madrid ejerciendo de Rodríguez y ligando con mujeres mientras su esposa, sus dos hijos y su suegra se van de veraneo.

73 ~ *¿Qué hacemos con los hijos?, de Pedro Lazaga (1967)*

Es otra de las películas españolas que emplearon la estereotipación diluida durante la dictadura con objeto de insinuar la homosexualidad de alguno de sus personajes. Tiene como protagonista a un taxista llamado Antonio, casado y con cuatro hijos. Como patriarca del grupo sostiene unas convicciones inalterables acerca de lo que deben hacer con su vida sus descendientes, y se esfuerza por imponer su autoridad con cierta violencia. De los dos varones uno es un golfo que se da la gran vida y el otro quiere ser torero en vez de estudiar para abogado. De las chicas una se ha convertido en la cantante yeyé de un grupo musical moderno y la otra tiene como novia a un guardia de tráfico. Su esposa hace lo posible por ocultarle la realidad, y ha empeñado sus joyas a escondidas para pagar las deudas.

Cuando Antonio se entera de la verdadera vida y aspiraciones de sus hijos se deprime y va a beber vino a una tasca en la que le atiende un camarero un tanto afeminado. Antonio le cuenta los disgustos que le están dando sus hijos; el camarero se limita a informarle de que él no tiene y a escucharle con cierto susto ante la vehemencia con la que habla el cliente. Como vemos, este personaje no reproductivo aparece en el peor momento que atraviesa el héroe heterosexual, unido simbólicamente a su tristeza y desesperación; constituye en cierto modo el contrapunto del protagonista, cuya motivación es el bienestar de su prolífica familia. A partir de ahí, Antonio comienza a actuar con mayor astucia y modificar sus actitudes intolerantes para conseguir encarrilar con afecto a sus hijos hacia un estilo de vida aceptable, y lo consigue.

74 ~ *Operación Cabaretera, de Mariano Ozores (1967)*

Daniel Antúnez, representante de la fábrica de artículos de broma La Chufla, se ve involucrado sin quererlo en una trama criminal. La escena que nos interesa analizar tienen lugar cuando Daniel se encuentra alojado en un hotel y Anacleto, uno de los recepcionistas, entra en su cuarto con un ramo de flores. La intención de Anacleto es declararle su amor a una exnovia, pero ignora que en la cama bajo las sábanas no está ella, sino Daniel, quien ha tenido un día muy agitado porque una serie de extranjeras lujuriosas lo han confundido con un gigolo y han requerido insistentemente sus servicios. Anacleto le habla con ternura, le acaricia la mano y se da cuenta de que tiene



Imagen 359: Declaración de amor en *Operación cabaretera* (1967).

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

pelitos en los dedos. Cuando le pide que se case con él, Daniel sale de debajo de las sábanas y acepta la oferta, asegurando además que se va a casar por amor, porque es la proposición más decente que ha recibido en todo el día y que así es como le gusta a él: con seriedad y pasando antes por la vicaría. El recepcionista retira en seguida la oferta, arrepentido de haberse declarado a un loco, y en una suerte de ataque de pánico homosexual le tira el ramo de flores con desprecio. Daniel se resigna y para consolarse comenta para sí que es un desengaño más de la vida. Obviamente todo es un chiste inserto en el guión para desencadenar la carcajada en el público ante una situación tan inverosímil, pero al menos, con este artificio y en broma, se ha aludido con claridad a la posibilidad de que dos varones se amen y se casen; se ha podido incluso lanzar sutilmente la idea de que una relación amorosa entre dos hombres es preferible a los encuentros fugaces y por dinero con las descocadas turistas.

75 ~ *Los subdesarrollados*, de Fernando Merino (1968)

Cuenta las peripecias de dos investigadores privados, Timoteo y Julio, que publicitan bajo el pomposo nombre de "International Investigation Spanish Section" una agencia clandestina que se dedica a resolver casos de infidelidad matrimonial. Aparentemente ambos son hetero, pero Timoteo tiene novia, en tanto Julio muestra cierto desinterés hacia las mujeres. El hecho de que no solo trabajen sino que también vivan juntos hace que despierten suspicacias y que en ocasiones merezcan por parte de su entorno el calificativo de "degenerados".

El pequeño apartamento en el que viven es simbólicamente un nido de ardorosa pasión: aunque duermen separados en dos literas, el calor ambiental es muy elevado, ya que una pared linda con el horno de carbón con el que se calienta el edificio, y eso hace que con cierta frecuencia vayan ligeritos de ropa. Además en el transcurso de sus chapuceras investigaciones se producen varios malentendidos en torno a su orientación sexual. Una vez se disfrazan de flamencos, Timoteo de cantante masculino y Julio de bailaora, lo cual da lugar a que Julio reciba apasionados requiebros cantados que le dedica otro hombre. En otra ocasión se esconden en el interior del dormitorio de un hotel con objeto de obtener pruebas de una posible infidelidad. Ocurre que al entrar en la habitación el marido los descubre y eso hace que le de un ataque de celos, ya que imagina que su mujer pueda estar engañándole. Para justificarse, Julio se hace pasar por homosexual adoptando un afeminamiento muy estereotipado, y dando a entender que él y Timoteo son pareja. Pensar que son de "la acera de enfrente" hace que el hombre celoso se calme y bromee con ellos imitando los gestos amanerados de Julio.



Imagen 360: La ambigua amistad entre Timoteo y Julio da lugar a varios malentendidos en *Los subdesarrollados* (1968)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004

76 ~ *Operación Mata-Hari* de Mariano Ozores (1968)

Es un relato cómico con un trasfondo bastante homófobo que nos traslada a la Francia de 1915, durante la Primera Guerra Mundial. El Coronel Mayor del servicio de contraespionaje alemán ha acudido a un local de espectáculos donde va a actuar la famosa cabaretera Mata-Hari. Allí le recibe amablemente el dueño del establecimiento, pero el Coronel adopta un tono autoritario. Le pregunta a un soldado quién es ese individuo, como si estuviera planeando adoptar alguna medida disciplinaria contra él.

- ¿Quién es el interfecto?
- El dueño del local, ficha 116.139
- ¿Del fichero negro?
- No, mi coronel, del fichero rosa.
- Ah, del rosa, entonces es usted homosexual- se oyen risitas a sus espaldas.
- No, mi coronel, esos que usted dice están en el fichero verde playa...
- Pues les iba mejor el rosa...

Más tarde el coronel amenaza varias veces a sus subordinados con mandar al archivo verde playa, de cabeza, a quien no cumpla sus órdenes. Nótese que el chiste permite aludir a "esos otros" que están en el archivo



Imagen 361: El dueño del cabaré cae bajo sospecha en *Operación Mata-Hari* (1968)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

verde playa sin que aparezca ninguno de ellos propiamente en el relato. Por lo demás, la película recurre abundantemente al travestismo para crear situaciones divertidas, dejando claro en todo caso que los hombres disfrazados son hetero y esa conducta es meramente instrumental: poder escapar, hacerse pasar por una fémina ...

77 ~ *Pecados conyugales*, de José María Forqué (1968)

Es una cinta que incluye tres historias distintas sin relación entre sí para indagar de forma muy original en los sentimientos propios de las relaciones afectivas. Empleando un corrosivo humor absurdo se contemplan con ojos burlones desde la dulzura del amor y la pasión hasta la hartura en los matrimonios consolidados, pasando por la amargura de los celos. De las tres, en la que nos interesa detenernos es en la primera, titulada “La duda”, por la forma en que transmite a través de insinuaciones y metáforas la sexualidad entre hombres.

Sofía, una señora casada, de alta posición social y muy descarada, acude al Festival para la elección de Mister Apolo. Impresionada por los músculos del ganador del concurso, un atractivo asturiano inculto y chulito de treinta y cinco años llamado Ricardo, decide tomarlo como amante. Después de un tiempo en el que Emilio, el marido de Sofía, había estado ausente, Ricardo recibe una carta de éste comunicándole que va a regresar y que quiere hablar con él. A Sofía eso parece traerle sin cuidado y comenta que seguramente él y el pesado de su marido se caerán muy bien. Se insinúa así que Sofía pueda estar poniendo a Ricardo en brazos de su marido, y esa idea toma fuerza cuando presenciamos el encuentro entre Ricardo y Emilio, que tiene lugar en un campo de golf.

Emilio le espera sentado en una silla con aire distinguido mientras observa en una revista la foto de Ricardo exhibiendo sus músculos en un reportaje sobre la elección de Mister Apolo. Ricardo llega con el trofeo que obtuvo en el concurso, el cual por su forma alargada muy bien puede simbolizar el pene. Cuando se rompe el hielo Emilio abraza efusivamente, demasiado tal vez, a Ricardo, elogia lo apuesto que es y le hace un regalo: se trata de una corbata, evidente metáfora del pene también. Los dos hombres parecen muy alegres, Emilio con el trofeo de Ricardo en la mano y Ricardo con la corbata que le ha regalado Emilio.

Como el sueño de Ricardo es poner un bar americano con güisquí a gogó y mucha moqueta de color encarnado, Emilio le ofrece tres millones de pesetas para que monte su negocio, siempre que se quede con su mujer. Pero Ricardo no está dispuesto a cargar con ella, y el plan de Sofía es vivir con los dos en una relación triangular, idea que a ellos no les gusta nada, de modo que solo les queda una solución: asesinarla. Emilio asegura que aspira a una vida sencilla sin mujeres, pero por las insinuaciones que le hace a Ricardo, mirándole con ojos de cordero degollado, acerca de la posibilidad de que monten el bar juntos da la impresión de que si quiere eliminarla a ella es para quedarse con él; en cuanto a Ricardo, parece vacilar ante esa posibilidad:

- ¿Usted quiere que ese club lo pongamos usted y yo a medias?
- No me tiene, don Emilio, no me tiene, que me hace usted un desgraciado .

Movido por esa ilusión, Emilio planea todo tipo de formas para acabar con su esposa -una araña venenosa, un perro con rabia, un perfume mortal, vino envenenado, un botellazo en la cabeza, ahogarla en la piscina- pero nada funciona. Al final son Ricardo y Emilio los que mueren víctimas de sus propias trampas y Sofía se queda sola, cantando y bailando muy contenta.

78 ~ *Amor a todo gas*, de Ramón Torrado (1968)

Comedia romántico-musical escrita a la medida del conocido Peret, quien en este caso hace el papel de un catalán afincado en Madrid que trabaja como taxista y se enamora de Laura, una afamada artista; el previsible final es que el protagonista obtiene tanto el amor como el éxito en el mundo de la canción. En los antiguos musicales era frecuente que se incluyera con normalidad algún que otro personaje sin gran peso en la trama cuya homosexualidad se podía adivinar con claridad, ya que tradicionalmente el mundillo artístico se ha considerado un entorno propicio para ellos; aquí ocurre lo mismo, pero con muchísima precaución,



Imagen 362: Emilio desea eliminar a su mujer para montar una güisquería con Ricardo en *Pecados conyugales* (1968)

Fuente: VHS. Madrid: Vídeo House, 1985

empleando en su caracterización la estereotipación diluida y teniendo mucho cuidado de que quedaran convenientemente ridiculizados con objeto de que el espectador no pudiera identificarse fácilmente con ellos. Uno de estos individuos dudosos es Galloso, un cantante que hace de bufón, viste siempre de forma muy llamativa y recibe todas las tortas; su eliminación será esencial para que el protagonista hetero triunfe como cantante, ya que Galloso iba a ser el compañero artístico de Laura. Otro es el director del espectáculo, un hombre bajito y pedante que le está enseñando a Galloso cómo debe actuar en una escena de amor que ha de representar con Laura. Durante el ensayo ocupa el lugar de Laura y dice:

- Y ahora atención. Fíjese bien. Yo soy ella.

Y esta es la reacción de dos de dos señoras de la limpieza, que lo estaban observando todo desde lejos:

- Anda, ¿no te digo lo que hay?

- ¡Buaj!. Como esto siga así no sé dónde vamos a parar.

Lo que se trasmite al espectador al poner ante sus ojos a dos hombres que cantan palabras de amor de forma tan grotesca y desafinada es, obviamente, que ese tipo de relaciones no son aceptables. Bajo cuerda, la cinta es por tanto claramente homófoba, pero no son Galloso y el director de escena los únicos figurines grotescos que aparecen en el relato y encarnan actitudes no deseadas: otros son varios jóvenes de aspecto jipi que desde atrás no se sabe si son hombres o mujeres porque llevan el pelo largo, y un grupo de estilo anglosajón que toca una música estrambótica.



Imagen 363: Galloso y el director de escena en *Amor a todo gas* (1968)

Fuente: VHS. Madrid: IRC, 1986

79 ~ *La dinamita está servida*, de Fernando Merino (1968)

Véase *No desearás la mujer del vecino*, de Fernando Merino (1971)

80 ~ *Una vez al año hacerse hippy no hace daño*, de Javier Aguirre (1969)

Comedia musical que incluye a un personaje secundario sumamente grotesco y presumiblemente homosexual. Los protagonistas son los integrantes de un trío musical "Flor de Lis y los dos del Orinoco" que no tienen demasiada fortuna con sus animados ritmos cubanos ni en sus incursiones en la música tirolesa. Dan con sus huesos en Marbella, donde se convierten en un grupo pop al estilo de los Beatles llamado los Hippy-Loyas, nombre cuya cercanía sonora con el insulto "gilipollas" es evidente; la cinta contempla con escepticismo el pensamiento pacifista y hedonista del movimiento jipi, que estaba tomando fuerza entre los jóvenes de la época, y hace escarnio también de los ricachones residentes en Marbella, cuyo único interés parece ser organizar fiestas, a cual más extravagante.

En el desfile de ridículos personajes (falsos gurús, vegetarianos, orientalistas, gogos y chicas yeye) destaca Pololo, un hombre muy amanerado, siempre vestido de colores rosas, malvas o violetas, y con pañuelos al cuello, que quiere dar el golpe organizando una fiesta de vampiros en su casa, ya que en su opinión el flamenco está ya demodé. Hace traer para ello un vampiro auténtico desde Transilvania. Cuando lo ve, Pololo queda extasiado y exclama con mucha pluma:

- ¡Qué pocholé de hombre, y habrá que verle jediendo!. ¡Qué horror!

No hay que ser demasiado avisado para darse cuenta de que tras esa jerigonza se oculta una expresión del deseo que el vampiro ha despertado en Pololo, especialmente por la cercanía fonética entre "jediendo" y "jodiendo". Se hace además un homenaje burlón a los clásicos del cine de vampiros en los que, como hemos visto, el deseo de chupar la sangre de la víctima masculina constituye una alusión metafórica al acto homosexual.



Imagen 364: Pololo con su vampiro en *Una vez al año hacerse hippy no hace daño* (1969)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012

81 ~ *Se armó el belén* , de José Luis Sáenz de Heredia (1969)

Es una edificante comedia religiosa en la que don Mariano, un cura tradicional, hace denodados esfuerzos por modernizarse y adaptarse a los aires renovadores que había traído para la institución eclesiástica el Concilio Vaticano II, celebrado entre 1962 y 1965. Lleno de buenas intenciones se acerca a la parroquia de un sacerdote joven, el Padre Ramírez, para aprender de él nuevos estilos de apostolado. Entre otras cosas observa cómo éste ya no lleva sotana, sino solo un alzacuellos, y consigue atraer a su parroquia a los jóvenes organizando actividades deportivas, fiestas y bailes. Pero en cierto momento don Mariano se ve envuelto en una situación algo embarazosa por su contenido homoerótico. Ocurre cuando se encuentra con el padre Ramírez, que ha estado dando clase de judo a los muchachos, y éste le pide que le siga a los lavabos. Don Mariano, sentado de espaldas en un banco, charla con el joven, que se ha desnudado y se está dando tranquilamente una ducha mientras le explica entre otras cosas que la iglesia no solo está en las ceremonias litúrgicas, y que hay que volver "a la pura desnudez del evangelio". Cuando el cura joven le pide que le alcance la toalla, don Mariano se ve expuesto a la incómoda situación de contemplar de reojo cómo su colega sale desnudo del cubículo, o al menos es eso lo que imaginamos, ya que no se lleva explícitamente a la pantalla. La expresión de horror, y miedo que se apodera de don Mariano es suficientemente ilustrativa del rechazo que le producen esos momentos potencialmente homoeróticos.



Imagen 365: El padre Mariano contempla de reojo y con horror la desnudez del padre Ramírez en *Se armó el belén* (1969)

Fuente: DVD. Madrid: Producciones JRB, 2000

82 ~ *De picos pardos a la ciudad*, de Ignacio F. Iquino (1969)

Dos paletos, Pepe, el alcalde de un pueblo, y Catalino, el secretario del ayuntamiento, viajan a Barcelona con el pretexto de hacer una gestión municipal, pero con el objetivo real de experimentar todo tipo de placeres. En su peregrinaje por locales de fiestas y cabarés del Barrio Chino a costa del dinero público, conocen a chicas de alterne, prostitutas, algunas lesbianas y otros personajes de la noche.

En ese ámbito es en el que se tropieza el alcalde con Violeta, un joven artista de cabaré muy afeminado. Si en estos años se permitía ya la inclusión de algún personaje homosexual explícito era para hacer escarnio de él o para transmitir alguna enseñanza moral. Esta película es un buen ejemplo de ello.

Buscando a una voluptuosa cabaretera que acaba de actuar en el local al que ha acudido, el alcalde le pregunta a Violeta dónde está el camerino de la artista. El amanerado joven le observa con mirada seductora y con acento andaluz se le insinúa; como respuesta el alcalde le dice que se le ve el plumero y lo rechaza con un gesto de desprecio un tanto violento. Poco después, cuando Violeta se le vuelve a acercar para hacer algún comentario gracioso, el alcalde le pega una patada en el culo. Obviamente, en ese universo heterosexista los paletos lo que buscan son mujeres, y aceptar una proposición de este tipo hubiera sido inaceptable.



Imagen 366: Verónica se insinúa al alcalde paleta en *De picos pardos a la ciudad* (1969)

Fuente: VHS. Barcelona: Sesión, 1989

83 ~ *Los extremeños se tocan*, de Alfonso Paso (1970)

Adaptación libre de la divertida astracanada *Los extremeños se tocan*, que Pedro Muñoz Seca había estrenado en 1926; se trata de una parodia de la comedia musical sin instrumentos, en los que se cantaba a capella. El hecho de que Muñoz Seca hubiera sido un monárquico católico detenido por los republicanos en Julio de 1936 por manifestar públicamente su apoyo al alzamiento nacional en Barcelona, y muerto en Noviembre del 36 durante las matanzas de Paracuellos, fue decisivo probablemente para que el rodaje del filme no tuviera mayores problemas.

La película trata desde el principio la homosexualidad masculina; el mismo juego de palabras que emplea el título, transformando la frase hecha "los extremos se tocan" en otra que evoca claramente un contacto

físico entre dos hombres, ya nos está orientando acerca de cual es la temática central de la película. No obstante, no puede evitar abordar estos asuntos ajustándose a los parámetros permitidos por la censura de la época. Según esta modalidad de representación que hemos denominado *indirecta*, se podía aludir al tema, pero dejando claro que los personajes implicados no estaban llevando a cabo en realidad ninguna práctica homosexual; además, era necesario asegurarse de que, fueran cuales fueran las peripecias experimentadas por los personajes, el desenlace fuera la legitimación de la pareja heterosexual reproductiva, que debía salir triunfante. Como veremos, el relato plantea desde el principio situaciones que incitan al público a que haga una lectura homosexual, para enseguida desmentir esa posibilidad y hacerle saber que todo era fingido, o producto de un malentendido. A pesar de todo, la aplicación de este artificio da mucho juego: la cinta es bastante explícita en cuanto a los afectos y cuidados mutuos que se dan los dos personajes principales, hasta el punto de bordear la homofilia, y alude al sexo pagado entre hombres, además de burlarse del escándalo que despierta entre las gentes de bien la ambigüedad de estas actividades masculinas; se permite incluso abordar en clave cómica las relaciones lésbicas.

Unos embaucadores convencen a un turco rico y un tanto crédulo llamado Alí Ben Amar de la veracidad de la teoría del paralelismo: según esta absurda creencia, en algún lugar del mundo hay otra persona que ha nacido el mismo día y a la misma hora, cuyo destino es paralelo. Consiguen persuadir al turco para que les contrate, ya que es necesario encontrar a ese gemelo cronológico con objeto de cuidarlo e impedir que enferme, muera o le suceda cualquier desgracia, porque todo lo que le ocurra a uno, le ocurrirá inevitablemente y de forma simultánea al otro. Acuden a un investigador privado para que busque al paralelo de Ben Amar. De las 35 partidas de nacimiento coincidentes en Madrid encuentran al gemelo ideal: Marcelino Balbuena, cobrador de la agencia médica Hipócrates, que sufre grandes penurias económicas junto a su mujer Fausta y su hija Alegría.

El relato juega con el equívoco de la homosexualidad desde el principio. Pancorbo, el abogado que busca a Marcelino para explicarle que le consideran el paralelo de Ben Amar, le espera en el portal de su casa y le sigue por la calle a cierta distancia e intentando disimular, como si fuera un hombre que persigue a otro con intenciones sexuales. Le invita a tomar una cerveza y algo de comer en un bar, pero Marcelino desconfía. "Una cerveza no se le desprecia a nadie" le dice el abogado con voz suave y acariciándole la cara, lo cual hace que Marcelino le mire aún con más desconfianza y con cierto fastidio, aunque finalmente el infeliz acepta la invitación, sin duda acuciado por el hambre. Para colmo, el dudoso personaje le coge de la mano, se acerca a su rostro, y le hace esta ambigua pregunta, marcando al vocalizar las uves interlabiales y las elles laterales con ligero amaneramiento, lo cual nos hace pensar inmediatamente que lo que está haciendo es declarar su atracción hacia Marcelino:

- ¿Usted conoce una canción que dice 'desde que llegaste ya no vivo llorando, vivo cantando, vivo cantando?' ... Pues empiece a cantar.

Ya aclarado el asunto, una vez que el abogado le ha explicado en qué consiste el negocio, vuelve a dirigirse a Marcelino con ambigüedades y dobles sentidos. Le explica que él también es extremeño, y bromea, "los extremeños se tocan". Enseguida se justifica: "De paisano a paisano ¿cree que podría proponerle alguna monstruosidad?", refiriéndose claramente a un encuentro sexual, es más, aludiendo a un encuentro sexual pagado, porque acto seguido le dice que se tome esto como un empleo y le da cinco mil pesetas para sus primeros gastos. En suma, la absurda teoría del paralelismo no es más que un subterfugio argumental para sugerir otro bastante más real, el del sexo pagado entre hombres, que sería imposible de tratar explícitamente con el régimen de discursos vigente en 1970.

La suerte sonríe a Marcelino. Hace gran amistad con Ali Ber Amar, quien convencido de que él es su paralelo lo lleva a vivir a su palacio junto a su mujer e hija, y cuida con gran esmero su salud y su alimentación. En apariencia, los dos son exclusivamente heterosexuales; Alí dice haberse divorciado hace años y ambos declaran que le gustan todas las mujeres, unas más y otras menos, pero todas. Sin embargo, poco a poco se van produciendo pequeños detalles que hacen sospechar tanto a los espectadores, como a la propia Facunda, la mujer de Marcelino, que hay algo más entre ellos que amistad. Una noche, después de haber salido a un cabaré, se dan las buenas noches y se despiden con un tierno abrazo, ante la mirada



Imagen 367: Charla de enamorados entre Alí y Marcelino. *Los extremeños se tocan* (1970)
Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987

desconfiada de Facunda, que los observa con la boca abierta.

Mas tarde, con Marcelino y Facunda ya en la cama, suena el teléfono. Es Alí, que se interesa por su amigo. La conversación en sí es bastante trivial, pero lo que transmite el contexto es mucho más significativo. El mismo hecho de que Alí llame desde una cama rodeado de flores y con una florecita en la mano nos está dando pistas acerca de la relación amorosa entre ambos.

- ¿Duermes, Marcelino?
- Sí, Alí.
- Yo también.
- ¿Qué te ha dicho? -Le pregunta Facunda.
- Cosas nuestras.

La forma en que Marcelino le dice que sí, sonriendo, y con suavidad, así como la respuesta que le da a su mujer, nos habla de una intimidad especial entre los dos hombres; así lo entiende sin duda el espectador, igual que Facunda, que al presenciar el suceso se da la vuelta enfurruñada. Por lo demás, si tenemos en cuenta lo absurdo que es que una persona despierta llame a otra que también lo está y le pregunte si duerme, esa misma falta de lógica nos incita a buscar otra interpretación al diálogo. Si sustituimos el "¿Duermes, Marcelino?" por "¿Me quieres Marcelino?" todo adquiere su verdadero sentido. Se trata de un diálogo entre enamorados.

Al día siguiente, Facunda ya pierde la paciencia del todo, al observar como su marido y Alí, sentados en una mesa charlan, se miran, se sonríen, y llegan a darse una breve y afectuosa caricia mutua en la mano.

- Hay cosas por las que una mujer no puede pasar. Y esto del paralelismo, mi abuelo lo llamaba de otra manera. - le dice enfadada a su hija sin atreverse a nombrar la palabra.

En la escena que sigue al comentario airado de Facunda, vemos una mujer que está leyendo "La historia general de la neurosis", con lo cual se sugiere que efectivamente la relación entre ellos es de alguna forma patológica, tal como consideraba la medicina de la época. Aunque no se haya empleado ninguna palabra para designarla, obviamente el espectador sí se ha dado perfecta cuenta de qué se está hablando.

Después de varias situaciones parecidas, de la transformación gradual que se produce en Marcelino, que cada vez va mejor vestido y perfumado, y de diversas peripecias que incluyen espectáculos de transformistas, equívocos en torno al lesbianismo y una relación apasionada de Marcelino con una Marquesa descocada, todo se arregla al final, de acuerdo con los cánones de la época. Ben Alí sufre un terrible accidente de coche, recibiendo así su castigo por haberse entrometido en una relación heterosexual. Por su parte, Marcelino y Facunda, ya reconciliados, se van a vivir a una casa nueva financiada por el turco, que todavía sigue creyendo en la veracidad de la teoría del paralelismo.

Referencias específicas: Muñoz Seca (1927)

84 ~ *No desearás al vecino del quinto, de Ramón Fernández (1970)*

El gran éxito de esta comedia coproducida con Italia, que durante varios años sería la más taquillera del cine español, puede explicarse en parte porque fue la primera en la que se trataba el asunto de la homosexualidad con toda claridad. Naturalmente, lo hace como era propio de la época a través de la modalidad indirecta de representación: los homosexuales que aparecen son en realidad heterosexuales que fingen serlo para alcanzar sus propios objetivos, y la pareja heterosexual reproductiva su destino inevitable. No obstante, bajo este subterfugio argumental el relato logra parodiar con gran efectividad la homofobia social y en general la moral sexual vigente: la vigilancia a la que está sometida la masculinidad, la mala consideración en que se tiene a los homosexuales, objeto de desconfianza y de burla, el imperativo de la virginidad femenina y en general la mojigatería de una sociedad llena de prejuicios. La película explota también el estereotipo de mariquita pero con la originalidad de que lo desnaturaliza dando a entender que todo ese amaneramiento que despliega el personaje principal no es más que una ficción, una representación, cuestionando por tanto que se trate de unos rasgos inherentes a los personajes homosexuales.

El relato comienza con un hombre malherido al que llevan en una ambulancia al hospital. Se trata de Pedro Andreu; su novia Jacinta le explica al doctor los sucesos que han desembocado en esta trágica situación. Pedro es un apuesto ginecólogo que tiene treinta años y cuya consulta esta vacía porque los maridos, novios y hermanos de las mujeres se niegan a que ellas se desnuden ante un joven tan atractivo; por eso llevan ya doce años de noviazgo sin poder casarse y Jacinta, que es una joven tradicional, afirma que hasta que no sean marido y mujer ni tan siquiera se desnudará ante su novio. Por el contrario "tipos como Antón" -explica Jacinta con cierto desprecio-, prosperan en el negocio. Antón es un modisto exageradamente amanerado, que lleva siempre a su caniche blanco Fifi en los brazos, y tiene gran número de clientas porque nadie piensa que vaya a propasarse con ellas.



Imagen 368: Póster de *No desearás al vecino del quinto* (1970)

Fuente: extraído de <http://www.filmaffinity.com/es/film140296.html>

Antón vive solo en el mismo edificio que Pedro, quien todavía no se ha independizado de su madre. Una noche Antón sufre un intenso dolor de muelas, y se le ocurre llamar a su vecino. La actitud de la madre de Pedro, que atiende el teléfono, es significativa de su homofobia, que el relato se esfuerza por parodiar exagerándola: en cuando se entera de que quien llama es Antón, con la voz temblorosa le dice que imposible, que su Pedrito está durmiendo, e intenta impedir que su hijo atienda el teléfono. Pedro que lo oye todo coge el teléfono y acepta bajar un momento para ayudar a Antón. La madre junta las manos como clamando al cielo, llena de temor y desasosiego y se queda preocupada y rezando: "¡Ay, virgencita, que no le pase nada. Él es muy bueno, es como un niño, no sabe nada de la vida!". Y cuando Pedro vuelve le pregunta si Antón le ha hecho algo. Más tarde, su novia Jacinta queda fuera de sí cuando se entera por su futura suegra de lo ocurrido, y después de haber participado en un concurso de tartas para señoritas, le tira a Pedro a la cara la tarta que acaba de cocinar diciéndole que no se puede ser tan libertino. Como vemos el relato se burla de la tendencia a aislar a los hombres que han sido etiquetados como homosexuales, y del control que se ejerce sobre la socialización masculina.

Cuando Pedro acude a un congreso médico en Madrid, descubre en una discoteca por casualidad que Antón no es mariquita, porque está pasándose en grande rodeado de mujeres guapas. Es entonces cuando se entera de que Antón una semana al mes, con la excusa de

viajar al extranjero a comprar modelos, va a su refugio madrileño para disfrutar de grandes juergas en compañía femenina, y que las otras tres finge ser homosexual en su provincia para vivir a costa de sus clientas.

Fascinado por ese ritmo de vida que lleva su amigo, Pedro manda un telegrama a su madre y a su novia poniéndoles la excusa de que la conferencia se prologa y decide se quedarse varios días en el apartamento, disfrutando de la libertad sexual recién descubierta. Pero poco dura su alegría, porque pronto su celosa novia y su posesiva madre aparecen por allí, y se creen que Pedro y Antón tienen un lío entre ellos. De nuevo este malentendido sirve para burlarse las actitudes sociales homófobas:

-No hay ninguna razón para que yo tenga que aguantar a un anormal... Pase que estuviera en Madrid echando una canita al aire, pero comprenda que esto ya es demasiado- afirma Jacinta tajantemente.

Pronto se corre la voz acerca de la supuesta homosexualidad de Pedro, y de la relación que piensan mantiene con Antón, de forma que cuando regresa le esperan los lloros de su madre, el rechazo de su novia que le considera un "degenerado" y una consulta de ginecología que empieza a llenarse.

El malentendido se aclara cuando Jacinta, pensando que a lo mejor su novio es así por haberle puesto tantos límites sexuales, decide seducirle para "curarle" y acaban por casarse; por la repentina aparición de la mujer de Antón, que viene acompañada de sus cinco hijos, descubre también que el afeminamiento de Antón era fingido. Tanto Jacinta como la mujer de Antón mantienen el engaño, con objeto de no arruinar los respectivos negocios de sus maridos, eso sí, manteniendo sobre ellos una estrecha vigilancia. Después de una paliza que recibe Pedro porque uno de sus clientes descubre que no es homosexual, Antón va a visitarle al hospital con su perrita Fifi y un ramo de flores. Sus cuatro hijos le gritan a lo lejos:

- Mariquita, mariquita.
- Niños, eso no se dice -señala la madre.
- Y menos a un padre -añade Antón.
- Mariquita, mariquita, mariquita...-siguen los niños.



Imagen 369: Amistad heterosexual equívoca en *No desearás al vecino del quinto* (1970)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

Referencias específicas: Jordan (2003, p. 2004)

85 ~ *Crimen imperfecto*, de Fernando Fernán-Gómez (1970)

Ingenua comedia que emplea el travestismo con fines cómicos y que representa la sexualidad entre hombres con uno de los malentendidos típicos de la época. Está protagonizada por Salomón, propietario de una agencia de investigación privada, y su ayudante Torcuato. Su vida transcurre sin demasiados sobresaltos, ya que la especialidad de la casa son las indagaciones prematrimoniales y las infidelidades. Pero un día la pareja de chapuceros detectives se ve envuelta en una absurda trama de delincuencia organizada en la que los cadáveres aparecen y desaparecen, los muertos reviven y nada ni nadie es lo que aparenta.

En una de las ocasiones Salomón y Torcuato, que son explícitamente hetero, se disfrazan de enfermeras con objeto de poder explorar una zona residencial sin despertar demasiadas sospechas. De repente la criada de uno de los chalés de la zona aborda a Torcuato para pedirle ayuda, ya que uno de sus invitados se les ha puesto enfermo. Se trata de un hombre que está sentado en el suelo totalmente borracho, y que muestra enseguida un vivo interés sexual hacia lo que cree es una atractiva enfermera. Empieza haciendo manitas con Torcuato, que lo rechaza con gesto de fingida modestia, pero cuando el hombre proclama “viva el amor libre” y se lanza para darle un beso en la boca no puede evitar pegarle al señor un tortazo que lo deja desmayado. Los familiares le piden entonces que le haga el boca a boca, y Torcuato hace el amago de acercarse para practicar la técnica de reanimación, pero al sentir el aliento alcohólico del hombre aparta la cara con expresión de repugnancia y tiene que inventar una excusa para evitar ese beso no deseado; como vemos, la posibilidad de un contacto íntimo entre dos hombres se asocia a la emoción del asco, lo cual constituye una situación ligeramente antierótica.



Imagen 370: Torcuato a punto de hacerle el boca a boca a un borracho en *Crimen imperfecto* (1970)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2009

La película termina con una escena espectacular en la que también se representa de forma indirecta la homosexualidad, en este caso la femenina. Después de una pelea con su novia, Salomón, aún vestido de enfermera, se reconcilia con ella y empieza a besarla apasionadamente en medio de la calle. Los transeúntes se quedan mirando escandalizados lo que creen una pareja de mujeres. Una señora se persigna, y un señor que va en coche exclama dirigiéndose a Torcuato:

- ¿Ha visto usted? ¡Qué vergüenza! ¡Dos mujeres besándose en mitad de la calle!
- ¿Qué me va a contar, caballero? El mundo está loco, pero no hay nada como el amor.

Torcuato comienza su respuesta con una voz femenina, que cambia a masculina cuando pronuncia la última frase mientras le guiña un ojo al otro, quien se queda perplejo al descubrir que la enfermera es un hombre, y que ese hombre le guiña un ojo con quién sabe qué intenciones.

86 ~ *Una señora llamada Andrés*, de Julio Buchs (1970)

Otra de las típicas comedias de enredo de la época cuya intención manifiesta es moralizante por la defensa que hace de la familia y el matrimonio convencional. Tiene el interés de que acude a lo carnavalesco para hacer escarnio de las diferencias de género y lanzar el mensaje de que si el hombre se pone en la piel de la mujer y viceversa, ambos pueden salir enriquecidos y hacerse capaces de llevar una armoniosa vida en común. Por lo demás incluye algún que otro mariquita estereotipado y recurre a los clásicos malentendidos para aludir de forma indirecta a la homosexualidad, opción que queda claro no es la deseable para el espectador masculino.

El matrimonio entre Andrés Guzmán, un eficiente ejecutivo, y su alocada esposa Elisa pasa por muy mal momento. El trato despectivo que recibe de su suegra es la gota que colma el vaso y Andrés decide separarse. Todo eso lo contempla con preocupación Cupido desde el Olimpo, representado como una oficina tecnológicamente avanzada y llena de estilizadas señoritas desde el que los dioses se ocupan de los asuntos mundanos. A Cupido se le ocurre que intercambiando los espíritus de Andrés y de Elisa cada uno de ellos aprenderá a comprender los sentimientos y motivaciones íntimas de su pareja. Este subterfugio argumental da lugar a una serie de situaciones disparatadas, ya que Elisa comienza a comportarse como un marimacho y Andrés como un mariquita. La gesticulación, tono de voz y nueva forma de vestir de Andrés, así como sus nuevos hábitos (ir a la compra, fijarse en los trajes de los escaparates ...) da lugar entre otras cosas a que donde quiera que va le tomen por “un hombrecito de su casa”, que atraiga la atención de un peluquero muy

mariquita y suscite el escándalo entre algunas señoras chapadas a la antigua. Igualmente, cuando Elisa es cortejada por otros hombres y Andrés por otras mujeres, lo que se están planteando son relaciones entre personas del mismo sexo, si no en cuanto a sus cuerpos sí en cuanto a sus espíritus. Todo eso hasta que la prueba a la que les ha sometido Cupido termina y vuelven a ser una pareja bien avenida.

87 ~ *El triangulito*, de José María Forqué (1970)

Amena comedia romántica, un tanto ñoña en apariencia, pero al mismo tiempo bastante provocativa, que únicamente alude a la homosexualidad empleando un recurso clásico de la modalidad indirecta. Lázaro y Sabino son dos empleados de un gran almacén de muebles, y ambos están casados. La llegada de Laura, una nueva dependienta cariñosa, ingenua y muy virtuosa les trastorna porque los dos se enamoran de ella. Laura corresponde al amor de ambos, eso sí, dejando claro que la relación entre los tres tiene que mantenerse dentro de los límites de la decencia. Para evitar disputas de celos Lázaro y Sabino llegan a un acuerdo: nunca podrán verse con Laura por separado. Cuando echan a Laura de su pensión por considerarla una mujer inmoral, le alquilan un apartamento y allí se encuentran los tres cada tarde para divertirse con juegos de lo más inocente.



Imagen 372: Lázaro y Sabino se dan una beso involuntario en la boca. *El triangulito* (1970)
Fuente: VHS. Madrid: Video FQ, 1983

muy similar que aparecía en *A Woman* (1915) de Charles Chaplin, con la diferencia de que es más pudorosa -el beso se adivina, pero no se ve- mientras que en la original la mujer que está en medio es el mismo Chaplin travestido, y el beso es perfectamente visible, ya que se lo dan delante de la cara de la mujer, que se ha echado hacia atrás, no hacia delante.

88 ~ *La tonta del bote*, de Juan de Orduña (1970)

Es una amena comedia dramática con divertidos números musicales y guiños surrealistas, que hace una recreación edificante y castiza de la Cenicienta. Susana, una huérfana a la que todos consideran una burra y un modelo de fealdad, trabaja como criada en casa de doña Engracia, donde es objeto de insultos y maltratos; pero gracias a su gracejo y su gran corazón Susana obtiene contra todo pronóstico la fama como bailarina y el amor del príncipe Felipe el Hermoso.

Con los ligeros aires aperturistas de estos años ya era posible incluir algún personaje aislado cuya homosexualidad se sugería con claridad empleando unos pocos rasgos extraídos del estereotipo; es el caso del dueño de la Lencería la Esbelta, Monsieur Dupond, muy distinguido y amanerado con un pañuelo de color violeta al cuello, o Lolito, un cantante desafinado que acaba como peluquero y que sutilmente usa el femenino para referirse a sí mismo.

En los diálogos se hacen también algunas alusiones chistosas, como cuando Cipri, un barbero, se queja de lo mal que va el negocio y explica a sus clientes:



Imagen 371: Carátula de *Una señora llamada Andrés* (1970)

Fuente: Beta. Madrid: Izaro Films, 1986

- Ya tengo decidido acabar con la navaja.
- ¿Vas a cambiar de oficio?
- Lo que tengo es que cambiar de sexo.
- ¡Pero qué dices, Cipri! (...)
- No me refería al propio, sino al de la clientela. ¿Qué te creías, que yo...? -dice el Cipri imitando los gestos afeminados de un mariquita-. Vamos anda, lo que pasa es que van a probar las peluquerías de señoras.

Imagen 373: Dupond en *La tonta del bote* (1970)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2003

89 ~ *El Conde Drácula*, de Jesús Franco (1970)

Es una de pocas adaptaciones en nuestra cinematografía de la novela de Bram Stoker, que tantas veces ha sido llevada a la gran pantalla desde los tiempos del cine mudo; ya nos hemos detenido en el argumento de la novela y en las versiones de cine más destacadas. Como comentábamos, al tratar el tema del vampirismo los directores españoles han tendido más a recrear la figura de la perversa vampiresa lesbiana que a plantear la ambivalencia del deseo del Conde. Aún así, Jesús Franco en esta y otras de sus cintas de terror como la mencionada mas arriba *Gritos en la noche*, (1969) y *Drácula contra Frankenstein* (1972) incluye algún que otro ataque vampírico entre personas de su mismo sexo que puede dar lugar a una lectura oculta en línea con la novela original.

Coproducida entre España, Alemania e Italia, *El Conde Drácula* trata de llevar a imágenes la historia original sin añadir demasiados elementos de cosecha propia, aunque tal vez se muestra demasiado pretenciosa cuando asegura en los títulos de crédito iniciales que representa “con absoluta fidelidad” la obra original.

Cuando llega a la escena en la cual el protagonista se encuentra en un duermevela y va a ser vampirizado por primera vez, le rodean tres mujeres bellas y lascivas de afilados colmillos que están dispuestas a darse el festín con él, pero entonces aparece el Conde, quien las aparta afirmando que la vida de ese hombre le pertenece a él, les entrega un bebé para que se alimenten con su sangre y se prepara para abalanzarse sobre el joven. Aunque queda claro el pavor que despierta en su víctima masculina ese acercamiento no deseado y la posibilidad de darle una lectura homosexual, el contacto físico y el mordisco en el que otras adaptaciones se recreaban para transmitir connotaciones homoeróticas se omite aquí. Ninguno de los encuentros de Drácula con los hombres a los que vampiriza se llevan de hecho a la pantalla, en tanto los que tienen lugar con mujeres se muestran con cierto morbo y erotismo. Por lo demás, para caracterizar al Conde se prescinde de los rasgos físicos que lo deforman y animalizan (tez blanca, calvicie, manos en forma de garra); aquí es un hombre elegante y atractivo cuya monstruosidad reside en su traje negro y su mirada fría, excepto cuando hipnotiza y ataca a sus víctimas, momento en que los ojos se le inyectan en sangre y le crecen los amenazantes colmillos.

Imagen 374.: *El Conde Drácula* (1970) intenta ser fiel a la novela de Bram Stoker

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

En *Drácula contra Frankenstein* (1972) el Doctor Frankenstein, acompañado de su ayudante sordomudo, se instala en la población de Holfestein coincidiendo con el momento en que sus habitantes han logrado eliminar al Conde Drácula estaqueándole en el corazón. En su laboratorio el Doctor además de crear a su monstruo, consigue insuflar vida de nuevo en el Conde Drácula y someterlo a su dominio. Comienza así una oleada de terror en la población con la aparición de estos terribles seres y el aumento de lugareños atacados por los vampiros. En una de las escenas el Conde y una bella mujer a la que ha contagiado su condición interrumpen a un matrimonio feliz cuando se disponían a hacer el amor; mientras la vampiresa ataca a la chica el Conde da cuenta del hombre, lo cual simbólicamente representa la irrupción del deseo homosexual como un peligro para el correcto desarrollo de la sexualidad normativa. Pero es interesante observar que la cámara se recrea más en el encuentro lésbico, mientras que parece haber cierto pudor a la hora de llevar a la pantalla el contacto físico entre los dos hombres: solo se ven sus cabellos, no sus caras ni el mordisco, con lo cual la escena queda despojada de gran parte de su contenido homoerótico.

90 ~ *Aunque la hormona se vista de seda*, de Vicente Escrivá (1971)

En el capítulo introductorio ya hemos analizado con detalle el inicio de este emblema del cine patologizador: al principio una mariposa que hace el papel de presentadora advierte al público de los peligros de esos "seres mixtos" que no son hombres como Dios manda, remitiendo a la tesis esencialista según la cual los homosexuales son un tercer sexo de hombres afeminados, y nos muestra en pantalla a un mariquita muy ridículo y estereotipado. Pero también nos recuerda que la moda unisex y la publicidad pueden inducir a algunos a "catar el melón", aludiendo a la tesis constructivista, según la cual la forma en que los hombres se relacionan entre sí depende en gran medida de los mensajes que les transmite la sociedad. Nos recuerda entonces algunos personajes bisexuales del pasado, sin usar ese término: Ramsés II. Julio César, Nerón o Lord Byron.

En el contexto de la España de principios de los 70, las conductas homosexuales no sólo estaban perseguidas judicialmente y muy mal vistas en una sociedad que, después de siglos de persecución de las relaciones entre hombres, se había vuelto intensamente homófoba. La homosexualidad seguía siendo además considerada una patología que era posible curar a través del psicoanálisis y de la medicina. Recordemos que en España la lobotomía y otras terapias agresivas como el electroshock o la química, se seguían empleando al principio de los años 70 en los centros de reeducación; el psiquiatra Juan José López Ibor fue uno de sus mayores divulgadores y declaró haberla practicado para tratar la homosexualidad. De esto es de lo que trata precisamente esta película: de la "curación" de un hombre que, debido a un trauma infantil, tiene miedo a mantener relaciones sexuales con las mujeres, en este caso a través de la psicoterapia y del apoyo de su entorno. Las alusiones a lo onírico y a las imágenes inconscientes que denotan neurosis son constantes en esta película que propone la psicoterapia como solución para lo que en aquellos momentos era considerada una enfermedad.

Don Fermín Zarra, farmacéutico en muy buena situación económica, deja plantada por tercera vez a su novia ante el altar. Le es imposible dar el sí, de forma que sale huyendo de la iglesia. Mientras se aleja corriendo de su inevitable destino, oye la voz de su padre que le grita: "Eh, no huyas, eres un pedazo de ... con, con, con.", siendo ese "con" que se repite el eco de la palabra completa que su padre había pronunciado, como fácilmente puede inferir el espectador: "maricón". Esa voz censora paterna, que le llama maricón sin pronunciar nunca la palabra, surge en el diálogo interno del personaje repetidas veces a lo largo de la historia, especialmente cuando está incurriendo en alguna actividad poco masculina como enhebrar una aguja para coser. A don Fermín le vienen a la mente con frecuencia imágenes que surgen desde su inconsciente a través de sueños y fantasías: se imagina por ejemplo, volando disfrazado de mariposa y hablando con su yo infantil, o le vienen sucesiones de imágenes inconexas que le están recordando su temor a las mujeres. Fermín parece tener la sexualidad bloqueada en su conjunto: su impulso hacia las mujeres por algún tipo de trauma infantil, y su tendencia hacia los hombres por las prescripciones paternas y sociales.

A Fermín se le retrata como un joven refinado, timorato, con gustos un tanto femeninos como sentarse a coser y usar el costurero floreado de su difunta madre, quien contempla a su hijo desde una foto que siempre está a la vista. Se insinúa que las dificultades que tiene Fermín con las mujeres tiene como origen el hecho de que estuviera muy apegado en la infancia a su madre, y que ésta le hubiera vestido y tratado como si fuera una niña. Esto lo confirma un libro que se compra en su búsqueda de respuestas, *¿Conoce usted su sexo?*, donde lee:

Mis largos estudios.. demuestran que el hombre es víctima de su educación infantil. A veces una infancia dominada por el amor absorbente de una madre puede provocar en el futuro problemas que usted tiene ahora. Esa timidez, esa misantropía, ese si caigo o no caigo ... pueden conducirlo irremediablemente a donde usted teme haber llegado ya. Reaccione. Usted es como los demás. Búsquese una mujer honesta. Tiene que ser como los demás. Tiene que intentarlo, porque si no está irremediablemente perdido.



Imagen 375: Arriba, don Fermín feminizado en sus fantasías. Abajo, el pavo que bloquea los impulsos hetero. *Aunque la hormona se vista de seda* (1971)

Fuente: DVD. Barcelona: Tribanda, 2009



Imagen 376: Fermín a punto de besar a su amigo Bienvenido. *Aunque la hormona se vista de seda* (1971)

Fuente: DVD. Barcelona: Tribanda, 2009

Estimulado por el mensaje que le transmite el estudio del sesudo psicólogo alemán, que es inequívocamente evitar su tránsito hacia la homosexualidad y encaminarse hacia la adopción de la heterosexualidad exclusiva, Fermín intenta seducir a Paloma, la chica que tiene empleada en la farmacia y por la que se siente atraído. Cuando logra superar por fin sus miedos y se acerca para besarla, le viene a la mente una extraña imagen que representa un pavo que cloquea desagradablemente, como si se estuviera riendo de él, lo cual le frena. Desesperado, se dirige al viaducto de Madrid, se ata una gran piedra al cuello y se dispone a suicidarse, pero por un azar conoce a Bienvenido, quien decide convertirse en su amigo y guiarle hasta que se le quiten esas manías.

Después de una noche de juerga, lo primero que hace Bienvenido al llegar a la casa de Fermín y ver las fotos de su amigo vestido de niña y la de su madre, es tirarlas por la ventana: "Ahí te mando al querubín y a la momia", le grita

al sereno. A partir de ahí ejerce como su maestro de masculinidad, enseñándole trucos para ligar, llevándole a cabarés, animándole a tener una cita con una prostituta... enseñándole a ser galante. Algunas de estas escenas juegan con los equívocos acerca de los sentimientos de Fermín hacia Bienvenido, especialmente una noche que le pide que se quede a dormir con él, y otra en que los dos se abrazan porque Bienvenido quiere que su amigo aprenda a bailar apretado con las mujeres. Pero las alusiones son muy sutiles y los equívocos se resuelven pronto para dejar clara la heterosexualidad inequívoca de ambos.

Finalmente es un psicólogo el que le da la solución, cuando Fermín le explica lo que le ocurrió a los ocho años. El relato del trauma que ha bloqueado los impulsos sexuales de Fermín hacia las mujeres se nos cuenta a través de imágenes en blanco y negro con rótulos que resumen los diálogos. Fermín estaba enamorado de su criada Azucena cuando tenía ocho años. Una vez le llevaba flores, pero sorprendió a su padrastro teniendo relaciones con ella y pensó que la estaba matando. Cuando se lo fue a contar a su madre, que estaba pelando un pavo, se oía el chirrido del sonotone que ella llevaba. Según el psicólogo, la fijación materna se solucionaría si la chica con la que va a tener relaciones se pone un sonotone. Aplicada esta absurda solución al supuesto trauma -un elemento del argumento decepcionante por su simpleza- el protagonista logra tener una primera relación con una prostituta y luego con Paloma. La historia termina, de acuerdo con la prescripción de la época, en boda.

91 ~ Los días de Cabirio, de Fernando Merino (1971)

Aludiendo de forma juguetona al filme de realismo social que Federico Fellini dedicó a la prostitución en 1957, *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*), esta chusca comedia española -sin llegar ni remotamente a alcanzar la calidad artística de la obra maestra del director italiano- ya en su título nos indica de qué trata: de la prostitución masculina. Eso sí, con los límites impuestos al cine de la época: que la homosexualidad no se mencionara explícitamente, y que el héroe, después de sus correrías heterosexuales volviera al redil familiar o todo acabara en boda. El filme, no obstante, insinúa varias veces el asunto del sexo pagado entre hombres, y aunque nada se dice con claridad sí se dan pistas que puede llevar al espectador a evocar el asunto, para enseguida desmentirlo.

Alfredo Velázquez es un empleado de banca que quiere casarse con su novia Mari Carmen, pero con su sueldo le es imposible. Cuando Florencio, un amigo suyo de la época de la mili, le explica lo mucho que gana en Sitges ejerciendo de *palanquero* -que en este contexto significa *gigolo*- y le da una tarjeta de recomendación dirigida a Tía para que se inicie en la profesión, Alfredo rechaza a priori la idea porque sus valores morales se lo impiden. Pero poco a poco las circunstancias le inclinan a replantearse seriamente la posibilidad.

Alfredo quiere mucho a Mari Carmen, pero ella es una chica decente según los cánones de la época, y se niega por tanto a mantener relaciones sexuales con él antes del matrimonio; lleva ya tres años de noviazgo a pan y agua, y con sus ingresos imagina que esa situación puede prolongarse hasta la tercera edad.

De esta forma, comienza a fantasear. Se imagina ejerciendo la prostitución callejera de noche, vestido con un pantalón negro de piel, chaqueta ceñida de cuero rojo, vaporoso echarpe negro, y fumando con glamur un cigarrillo con una larguísima boquilla, bajo una farola. La caracterización, como vemos, combina signos de masculinidad que evocan al chulo -pantalón y chaqueta de cuero- con elementos que feminizan al personaje y que recuerdan a una prostituta, como la larga boquilla con la que fuma y el echarpe negro que cuelga de su

cuello. Colocando al personaje en el lugar de una prostituta que ofrece sus favores bajo una farola, se sugiere claramente la posibilidad de que el cliente que llegue pueda ser otro hombre. De hecho, eso es lo que por un momento se le transmite al espectador en una calculada escena: Alfredo espera sentado, y cuando aparece un hombre vestido con un pantalón blanco y una camisa azul, se levanta y se gira hacia él como si quisiera abordarle para negociar un encuentro sexual pagado. Pero es necesario que la línea narrativa desmienta de forma inmediata lo que acaba de sugerir, de forma que enseguida se acerca una mujer que se encuentra con el otro hombre, y acto seguido otra mujer se aproxima a Alfredo para solicitar sus servicios.

Cuanto le despiden del banco, Alfredo decide viajar a Sitges y probar suerte. El mismo hecho de que sea Sitges el lugar elegido en el guión como lugar de destino de Alfredo es significativo, porque esta población barcelonesa era conocida ya desde los años sesenta como un lugar en el que existía cierta liberalidad con la homosexualidad. No obstante, la película reafirma continuamente la inequívoca heterosexualidad del protagonista que, hambriento de sexo, mira embobado los sugerentes cuerpos de las turistas europeas y la efusión con la que las parejas se besan.

Una vez en la población costera, Alfredo busca a la misteriosa Tía y entregarle la tarjeta de recomendación de su amigo Florencio. Cuando llega a la pastelería que sirve de tapadera a la red de prostitución y pregunta por la Tía le recibe un hombre muy masculino y musculoso, vestido con una camiseta sin mangas, que hace indagaciones, de una forma un tanto intimidatoria. Quiere saber si realmente viene recomendado por Florencio, y también le lanza un anzuelo, como para verificar la opinión de Alfredo acerca del sexo pagado entre hombres, y tal vez, inferimos, para averiguar si estaría disponible para ejercer de palanquero también con personas de su mismo sexo.

- ¿Se le curó ya a Florencio esa manía que tenía que entre Sofía Loren y un ingeniero de caminos... le gustaba más el ingeniero de caminos?
- ¿Cómo? Oh, no, no, hombre. ¿Florencio? -niega con mucho énfasis Alfredo.

Tía resulta no ser una mujer, sino un hombre gordo, vestido con una camisa llamativa de colores, que se refresca con un abanico y que se desenvuelve en un entorno refinado y extravagante. Aunque Tía no muestra ningún afeminamiento, no es difícil imaginarle como homosexual, máxime si consideramos que su apodo es femenino. Más tarde sabremos que su mayor competencia en el negocio es "Tío" una mujer enérgica con todos los rasgos para ser conceptuada como lesbiana.

Su futuro jefe le pide a Alfredo que se desnude, lo cual nos remite de nuevo a una situación equívoca y embarazosa de erotismo entre hombres, pero el asunto enseguida se aclara: se trata simplemente de comprobar si sirve o no para el negocio.

Una vez aceptado, Alfredo comienza sus andanzas como gigolo para mujeres, con varios encuentros en los cuales nunca llega a culminar ninguna relación sexual, pero de los que sale siempre obteniendo, por pura casualidad, un alto beneficio económico, e incluso fama internacional como acompañante de mujeres. Sin embargo, con su última clienta le ocurre algo que le hace pensar que eso, definitivamente, no es lo suyo. Consigue seducir a una bella extranjera rubia que le paga por adelantado las cinco mil pesetas que le pide, le lleva a su casa y comienza a desnudarse. Alfredo se queda boquiabierto cuando observa cómo la escultural belleza se quita una a una sus tetas de silicona, sus pestañas postizas, la peluca y la careta hasta convertirse en un hombre rudo que le dice con voz bronca: "Vamos, simpático, la cartera y el dinero que lleves encima." y se presenta como ladrón profesional y campeón vasco de remo, mostrando amenazante sus bíceps. Alfredo huye.

Después de todas estas aventuras ambiguas, Alfredo vuelve a Madrid donde el Banco, al tanto de la fama



Imagen 377: Póster de *Los días de Cabirio* (1971)

Fuente: extraído de <http://www.filmaffinity.com/>



Imagen 378: El guardaespaldas de Tía encarna, de forma no explícita, la figura del homosexual musculoso en *Los días de Cabirio* (1971)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011

alcanzada por su antiguo empleado, le ofrece un puesto mucho mejor pagado. En esta situación ya puede casarse con Mari Carmen, que acepta, pero que sigue negándose a perder su virginidad antes de la boda. La película termina con él persiguiéndola por la que será su casa, y ella defendiéndose a zapatazo limpio de los ímpetus eróticos de su novio, mientras un narrador recita los versos de la copla: "La española cuando besa, es que besa de verdad, y a ninguna le interesa besar por frivolidad..."

92 ~ *A mí las mujeres ni fu ni fa*, de Mariano Ozores (1971)

Comedia musical en la que Peret hace el papel de Pedro, un cantante que divierte al público con canciones como *Borriquito como tú*, muy populares en la época. La película trata de forma indirecta el tema de la homosexualidad, contemplada como una patología que es necesario curar, sin que haya en ella ningún personaje propiamente homosexual.

Pedro es un mujeriego y un gran seductor que ha dejado infinidad de hijos sin reconocer a lo largo del mundo entero. En uno de sus conciertos se queda prendado de Ángela, la bella novia de un psiquiatra, el doctor Marlasca, y se propone conquistarla como sea. Para conseguir acercarse a ella nuestro don Juan acude como paciente a la consulta del doctor y finge sufrir un bloqueo de su deseo hacia las mujeres a raíz de una vivencia infantil. Se inventa que de niño tuvo una experiencia traumática con una prima suya fea, velluda y gorda de la que se enamoró. Él era feliz así, viviendo un amor platónico, pero un día sorprendió a su prima con el tonto del pueblo en un pajar y desde entonces las mujeres le importan un comino.

- A mi me ponen delante a Brigitte Bardot en bikini, y como si me pusieran un barril de aceitunas.

Le explica al doctor que nunca ha tenido ninguna relación con una mujer, y éste en seguida determina que lo que necesita es probar con alguna. En eso consistirá la terapia.

- Atención, diagnóstico: cuando se realice como hombre, se acabará su complejo, he dicho. Porque naturalmente a usted los hombres no

- No, no, por favor, no (...) Pero esa es mi preocupación. ¿Y si al no interesarme las mujeres llega un día en que me encandilo con un picador? ¿Comprende usted mi problema? Yo necesito curarme, y pronto. Tengo miedo, doctor.

En toda esta escena fingida solo se indica explícitamente que el supuesto paciente padece un bloqueo de sus impulsos hacia las mujeres y que siente miedo a que como consecuencia de ello le acaben gustando los hombres, pero todo indica que el psiquiatra cataloga su caso como el de un homosexual; de hecho, decide derivar el caso a López Ibor, conocido médico que en aquella época estaba especializado en curar lo que entonces se consideraba una enfermedad con descargas eléctricas e incluso practicando la lobotomía.

El motivo de que el Doctor Marlasca quiera derivar el caso a López Ibor es que se va a casar en breve con Ángela y está haciendo los preparativos. Pero Pedro, con la intención de retrasar la boda, le ruega encarecidamente que se encargue de su caso. En el edificio en construcción en que el psiquiatra revisa los avances de lo que será su piso Pedro le canta *Ni fu ni fa*. En los versos se expresa la angustia que le produce la posibilidad de convertirse en hombre afeminado incapaz de amar a las mujeres, alguien *ni fu ni fa*, así como la esperanza en que la medicina pueda restaurarle su virilidad y su valor social. La carga moralizante y patologizadora es evidente en este número musical que por los demás es muy divertido y expresa las inseguridades sexuales de un amplio espectro de hombres de la época.

Por favor señor doctor sáqueme usted de ese apuro.
De lo contrario me veo haciendo costura y punto.
Vienen a mí las mujeres como moscas a la miel
Y debo apartarme de ellas para no hacer mal papel.

A mí las mujeres, ni fu ni fa
rubias o morenas, ni fu ni fa
y aunque me provoquen, ni fu ni fa
porque yo no siento, ni fu ni fa.
Se lo ruego, sea bueno, quiero amar a una mujer,
pero si usted no me ayuda nunca lo conseguiré.
Y dígame la verdad. Si mi mal no tiene cura,
la vida me he de quitar o debo hacerme cura.

Soy pluma sin tinta, molino sin viento,
pájaro sin alas, soy pájaro muerto,
porque un pájaro sin alas nunca podría volar.
Deme medicinas, jarabe, pastillas,
póngale remedio a esta enfermedad.
No me deje se lo ruego no quiero ser *ni fu ni fa*



Imagen 379: Peret en la consulta del doctor Marlasca. *A mí las mujeres ni fu ni fa* (1971)

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989

Ni fu, ni fa, ni fu, ni fu ni fa...

A partir de ahí la trama gira en torno a los esfuerzos que hace Pedro por conquistar a Ángela mientras sigue fingiendo carecer de deseo hacia las mujeres. Se viste para ello con ropas llamativas (una chaqueta de color naranja chillón y pañuelo a cuello) y pretende estar muy interesado por temas que el estereotipo atribuye a los homosexuales como la moda y el maquillaje, lo cual lleva a varios equívocos con otros personajes masculinos. Por su parte, la secretaria del doctor Marlasca se propone conseguir el amor de este. Ambos alcanzan su objetivo y todo termina con sendas bodas.

93 ~ *El apartamento de la tentación*, de Julio Buchs (1971)

Comedieta de enredos e infidelidades protagonizada por varias parejas de clase acomodada. Va en la misma línea que *Una señora llamada Andrés*, de 1970, aunque en este caso el director se muestra más claramente homófobo, ya que cuando alude a la homosexualidad lo hace a través de un malentendido que se produce en un entorno sórdido y suscita una inusitada violencia.

Alberto es un veterinario que alardea de tener numerosas amantes, pero que nunca toleraría que su mujer hiciera lo mismo. Por un rumor malintencionado que le llega, sospecha que su esposa pueda estar engañándole. Decide entonces probar a su mujer haciéndole llegar apasionadas cartas de amor de un admirador imaginario que firma con el seudónimo de "El Conde Aventurero". Las cartas se las da a su amigo Max para que las copie y así su mujer no reconozca la letra; pero Max está intentando seducir a una baronesa bastante descocada, que es la mujer de otro amigo, y como las cartas le gustan las aprovecha, de forma que manda dos copias dirigidas a distintas mujeres. Todo se enreda más aún cuando la mujer de Max reconoce la letra de su marido en las notas que recibe su amiga, y las dos mujeres deciden vengarse de sus respectivos esposos.

La escena que nos interesa recordar se desarrolla cuando Alberto y Max dejan a sus mujeres en un baile de disfraces al que dicen no poder asistir. Su plan es fingir que se van, cambiarse de ropa en cualquier sitio y entrar disfrazados en la fiesta sin que ellas lo sepan, para así poder controlar si les están siendo o no fieles. Se les ocurre ir detrás de una tapia para cambiarse, pero ocurre que tres obreros que están jugando y bebiendo en el interior del solar, les ven desnudándose.

- ¿Pero que hacen esos?
- ¡Oye!, si son dos maricas.
- ¿Les endiñamos?
- ¡A endiñarles!
- ¡Fuera de aquí, marranos!

Los individuos empiezan a tirarles piedras mientras lanzan estos improperios; el hecho de que además de maricas les llamen *marranos* (judíos) es suficientemente revelador del trasfondo ideológico.

Cuando Alberto y Max huyen en ropa interior les persiguen por la calle. Solo logran zafarse de ellos convenciendo a un sereno de que, así vestidos de blanco no van en paños menores, sino que son Pirri y Amancio del Real Madrid, y los que les persiguen unos hinchas del Atlético.



Imagen 380: Supuestos maricas apedreados en *El apartamento de la tentación* (1971)

Fuente: VHS. Madrid: Metro Vídeo Española, 1995

94 ~ *No desearás la mujer del vecino*, de Fernando Merino (1971)

En esta comedia de enredos matrimoniales coproducida con Italia se alude continuamente a la homosexualidad aunque todos los hombres que aparecen en ella sean en apariencia heterosexuales. Por un lado se recurre a los malentendidos habituales de la modalidad indirecta para sembrar dudas en torno a la amistad que une a los dos protagonistas, ambos hombres casados. Por el otro, se emplea la técnica de la disonancia, típica de la modalidad oculta, para cuestionar la virilidad de un personaje secundario que asegura amar a las mujeres, pero cuyas actitudes son más que dudosas. Este recurso ya la había empleado el mismo director en *La dinamita está servida* (1968) una parodia de las películas de gánsteres en la que incluía a un individuo un tanto ridículo, un recién casado de dudosa virilidad cuya mujer descubre en la luna de miel que su marido duerme con la cara llena de crema, lo cual hace que sospeche; se emplea también el travestismo para obtener efectos cómicos, pero las alusiones a la homosexualidad son mucho más laxas que en *No desearas a la mujer del vecino*.

Pedro y Mariano son socios en una empresa de publicidad y dedican todas sus energías al trabajo. Sus dos mujeres Inés y Susana están perpetuamente insatisfechas, ya que ellos no muestran ningún interés en tener sexo con ellas. Sobre su relación de amistad tan íntima se deja caer alguna que otra broma. Un día que Pedro está con un cliente muy moralista que quiere un anuncio para un elixir estomacal, pero con la condición de que no haya en él ningún tipo de obscenidad. En ese momento entra Mariano, que acaba de tener una entrevista con el inspector de hacienda:

- Pedro, tenemos que tener un hijo
- ¿Quién? ¿Tú y yo?
- ¡Buena!, no quiero oír obscenidades

Evidentemente, ese cliente tan puritano ha entendido que entre ellos debe haber una relación que sobrepasa la amistad. Lo que Mariano le quería decir a su socio es que deberían de empezar a tener hijos con sus esposas para obtener las ventajas fiscales con las que el estado premiaba a las familias numerosas. Los intentos de mantener sexo con ellas fracasan por uno u otro motivo, lo cual hace que las dos parejas se separen temporalmente. Los dos hombres se van entonces a vivir juntos y se lo pasan muy bien creando anuncios, lo cual despierta de nuevo las sospechas de que entre ellos haya algún vínculo especial. Entretanto, sus mujeres se esfuerzan por seducir a otros hombres de la vecindad para aplacar sus ardientes deseos sexuales. Susana consigue que uno de ellos le invite a su casa, pero se trata de un hombre de actitudes más que dudosas: un tanto amanerado, con un perrito caniche al brazo, habla de forma muy pedante acerca del amor, pero no parece estar dispuesto a materializar esos sentimientos platónicos en un encuentro carnal. La aparente heterosexualidad de este hombre tan risible queda así en entredicho; Susana se venga de él haciéndole que caiga al agua en el Lago de la Casa de Campo, y dejándole así en ridículo. Al final de la historia las dos parejas se reconcilian y comienzan a tener hijos y más hijos para conseguir las ventajas de las familias numerosas.



Imagen 381: Olga mira a su marido con expresión de sospecha en *La dinamita está servida* (1968)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007



Imagen 382: Susana seduce a su ridículo vecino en *No desearás a la mujer del vecino* (1971)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

95 ~ *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán (1972)

El cine español desde mediados de los cincuenta recurrió de forma creciente al travestismo y a los espectáculos de transformistas como recurso narrativo, o para despertar la sorpresa y la risa; años después comenzaría a incorporar también algunos personajes transexuales, cuya identidad de género y sus sentimientos no corresponden a su sexo biológico. Sin embargo, nuestra cinematografía raramente ha abordado el tema de la intersexualidad, es decir, del hermafroditismo y de la ambigüedad sexual que producen ciertas malformaciones genitales, a pesar de constituir una fuente potencial de argumentos interesantes. Una extraordinaria excepción la encontramos en esta extraordinaria creación, que nos hace reflexionar acerca de la importancia que tiene en el transcurso de la vida el hecho de haber sido clasificado como hombre o como mujer: la apariencia que será necesario mostrar, los roles sociales y familiares que habrá que cumplir, los amores y la sexualidad de que se podrá disfrutar.

Narra la historia de Adela, una mujer soltera de cuarenta y tres años que vive en una ciudad indeterminada de provincias. Adela se esfuerza por adaptarse a los roles propios de su género en la sociedad de la época: no trabaja, se dedica a sus labores, acude a misa y colabora en algunas actividades benéficas. Pero la idea que parece causarle más desasosiego es la de casarse con un antiguo conocido, Santiago que acaba de trasladarse a la ciudad para trabajar como director de una sucursal bancaria, y que la corteja insistentemente. Santiago busca una mujer que se convierta en su esposa y en la madre de sus dos hijas, pero Adela muestra serias reticencias ante la idea de tener que cumplir ese papel. En primer lugar porque guarda un secreto: se afeita para disimular su vello facial. En segundo lugar porque siente una inclinación erótica hacia su criada Isabelita que ni tan siquiera se permite reconocer, pero que se adivina por su intenso apego hacia ella y por el disgusto y los celos que le entran cada vez que la ve con su novio.

Por consejo de su confesor, Adela acude al médico, quien le explica a Adela que en realidad y de modo inequívoco es un hombre, no una mujer, y que todo se solucionará con una intervención quirúrgica sencilla. La película no nos da más datos acerca de ello, pero podemos adivinar que Adela pudo tener alguna peculiaridad en sus genitales (micropene, pene oculto, o alguna forma de hermafroditismo), que pudo llevar a una asignación equivocada de su sexo biológico y en consecuencia a que fuera educada como una niña.

A partir de ahí, la historia se centra en los problemas que tiene el personaje para adaptarse a su nueva identidad como varón. Aparece en la siguiente escena en la estación de Atocha convertido en hombre: trajeado, con bigote y la voz cambiada. Para evitar la vergüenza ha huido a Madrid, donde intenta sobrevivir con el nombre de Juan, enfrentándose con las dificultades legales que le supone estar considerada como mujer en su carnet de identidad y buscar un trabajo sin haber recibido una formación adecuada. Finalmente, se produce el reencuentro con Isabelita, con la que ahora sí puede establecer una relación aceptable socialmente. En principio, ella parece ignorar que con quien se ha encontrado es con la mujer de la que fuera sirvienta, pero en la frase que cierra la narración ésta le da a entender a Juan que en realidad ya sabía la verdad: al comentario de él, mientras están en la cama, "Algún día te contaré una cosa muy importante", Isabelita le responde "Qué me va usted a contar, señorita".

Mi querida señorita pudo, no sin dificultades, pasar la censura y recibir la subvención por Interés Especial. La historia estaba inspirada, según alegaban los guionistas, en un caso real aparecido en la prensa, y por tanto podía considerarse un tema de interés social. Además, a pesar de sugerirse temas lésbicos y homosexuales, lo hace centro de la modalidad *indirecta* de representación, que en estos años era la única forma admisible por la censura. El argumento deja claro que la atracción que sentía Adela hacia su criada no era lésbica, porque en realidad Adela era un hombre; en cuanto a la pasión de Santiago por Adela/Juan era un error, porque Santiago desconocía que ella fuera en realidad un varón. El argumento se muestra inequívoco en este aspecto, y nos muestra a Santiago profundamente disgustado cuando vuelve a encontrar a Adela, ya convertido en Juan. Lo trata con frialdad y con rudeza, pero en su mirada se adivina una cierta tristeza y decepción mezclada con ira: la frustración que siente por haber cortejado a una mujer que en realidad era un hombre.



Imagen 383: Cartel de *Mi querida señorita* (1972), diseñado por Iván Zulueta.

Fuente: <http://kartelartean.blogspot.com.es/>

96 ~ *Los novios de mi mujer*, de Ramón Fernández (1972)

Una comedia cuyo tema central es el adulterio, y que emplea la modalidad indirecta para representar una relación fingida entre los dos personajes masculinos. La homosexualidad está ridiculizada y tratada de forma muy estereotipada.

Emilio Antúnez y su esposa Charo, disfrutaban de unas vacaciones en la montaña. Son una pareja bien avenida hasta el momento en que Charo sorprende a su marido en la cama con su antigua compañera de colegio, Aurora. Desde ese momento Charo inicia su fría venganza: comunica a Emilio que le va a pagar con su propia moneda y que dormirán en camas separadas hasta que consiga seducir a alguno de sus amigos y consumir el adulterio en su cama de matrimonio. A partir de ahí, todo el interés de Emilio se vuelca en impedir que ella culmine su venganza, y el de ella en torturarlo lo más posible en el proceso de búsqueda del candidato adecuado.

Emilio se dedica a la venta de coches. Un día aparece un hombre muy afeminado, con un abrigo con solapas de piel, que se interesa por uno de los vehículos. Se trata de Pepín de Triana, un folclórico que ha regresado a España después de diez años viviendo en América. Emilio no muestra reparos en hacer amistad con él, toman una copa, y Pepín le invita a su debut. Entonces Emilio concibe una idea, y empieza a cantar la Zarzamora con mucho amaneramiento; su compañero de trabajo lo observa, y queda perplejo. Va enseguida a su mujer a contárselo.

- Tiene retratos de hombres en el despacho y se pasa el día tirándoles flechas al corazón. Y cuando les acierta se ríe mucho. Además me regaña continuamente porque me gustan las mujeres. Dice que eso es una guarrería.

La amanerada actuación de Pepín, a la que asiste Emilio, no tiene ningún éxito. El público se ríe, silba y grita "Fuera ... Venga, lárgate". En seguida, cuando vuelve al camerino, descubrimos que Pepín no es

mariquita, sino un cantante de zarzuela, con mujer y cuatro hijos, que finge serlo para tener más éxito en los espectáculos. Cuando habla con su familia se comporta como un hombre varonil, pero en cuanto oye que Emilio llama a la puerta, cambia el registro al de mariquita. Pepín presenta a María como su doncella. Emilio le pide que tome una copa con él, por un tema particular, y este acepta, pero le pide que espere fuera.

- ¿Qué querrá este ...? -le dice Pepín a su mujer en cuanto Emilio ha salido.
- Qué va a querer... Si es que cada día hay más -dice su mujer aludiendo a los homosexuales, sin usar el término.
- Esto ya es demasiado, papá. Una cosa es el mundo de la canción española y otro el alterne.- comenta el niño



Imagen 384: Pepín coquetea con Emilio en *Los novios de mi mujer* (1972)

Fuente: VHS. Madrid: Sogepaq, 1998

El filme se recrea en la relación fingida entre los dos personajes. Pepín acude a la cita vestido con un traje azul muy llamativo y una corbata de color rosa. El equívoco aumenta por el hecho de que Emilio le invita a beber champán, y luego le manda regalos. Por su parte, Pepín se deja cortejar porque los regalos no están mal y porque así, a lo mejor consigue sacarle el coche gratis, pero por insistencia de su mujer, va a ver a Emilio a su trabajo para devolverle los regalos y explicarle la verdad. En varios diálogos Pepín cree que Emilio quiere iniciar una relación amorosa con él, hasta que éste le aclara cuales son sus verdaderas intenciones. Creyendo que no le gustan las mujeres, quiere que sea con él con quien su mujer cometa la infidelidad para no correr riesgos.

Así lo hacen, pero cuando se entera de la heterosexualidad de Pepín, le entra el temor de que la infidelidad haya sido real y va a pegarle al teatro. Mientras se pelean a la vista de todos, unas chicas dicen riendo a carcajadas:

- ¿Qué pasa?
- Nada, otra mariquita que ha picado con Pepín.

97 ~ *¡No firmes más letras, cielo!*, de Pedro Lazaga (1972)

Es una corrosiva crítica a la sociedad de consumo protagonizada por Sabino, un contable felizmente soltero a quien le encanta ir a pescar los domingos con un compañero de trabajo y tener relaciones sin compromiso con las mujeres. Su desgracia llega cuando se casa con Elisa, porque su mujer y su suegra, sugestionadas por la publicidad televisiva, entran en sucesivos gastos a plazos: muebles, electrodomésticos... Todos esos gastos, aparte de las letras del piso que han adquirido, obligan a Sabino a pluriemplearse hasta la extenuación: llevar múltiples contabilidades, tricotar, pasear perros, de modelo en un estudio de pintura, actor en un espectáculo erótico de "sex-suspense" para turistas con servicio sexual incluido, venta domiciliaria...

En una de las visitas que hace para vender un aparato de gimnasia ultra moderno, se ve cómo Sabino hace la demostración de su funcionamiento en el suelo para el posible cliente. Se trata de un hombre refinado, en bata, que fuma un cigarrillo con una larga boquilla y que observa detenidamente cómo el sugestivo trasero de Sabino se mueve acompasadamente mientras muestra cómo se maneja el aparato. Cuando Sabino se da la vuelta para preguntarle si le gusta, y el hombre se limita a pedirle que siga con mirada sugerente, se da cuenta de lo que ocurre y sale huyendo rápida y desesperadamente.

Esa secuencia de la huida se lleva a pantalla como era frecuente en este tipo de situaciones a cámara rápida y con una música que transmite nerviosismo: es la agitación que le produce al protagonista tener que enfrentarse a esa situación sexual no deseada. Naturalmente se cuenta con la complicidad de público presumiblemente heterosexual, que comparte el rechazo a ese tipo de opción sexual, en el que se intenta desencadenar la carcajada.



Imagen 385: Sabino y un cliente lascivo en *¡No firmes más letras, cielo!* (1972)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011

98 ~ *Ligue story*, de Alfonso Paso (1972)

Los anuncios de la sección de contactos de un diario sirven de excusa para presentarnos a una variopinta galería de personajes que se cruzan en busca de ligues ocasionales, de sexo o de romance. El paisaje erótico y sentimental que se esboza aquí es plenamente heterosexual, con una sucesión de situaciones en las que personas de distinto sexo se conocen, seducen, piropean, engañan o enamoran.

En un ámbito como éste las relaciones entre personas del mismo sexo no tienen cabida, a no ser para gastar alguna broma y marcarla como una opción no deseable. Así, en una ocasión, un señor llamado Jerónimo, que trabaja en una inmobiliaria y está abstraído en su escritorio, levanta el brazo para rascar y acariciar la espalda de uno de sus compañeros de trabajo pensando que está sentada a su lado una empleada a la que por lo visto solía manosear. El otro reacciona con rechazo y le dice con desparpajo, aludiendo jocosamente a la bisexualidad:

- Oye, la Sole ha ido al baño... Ahora, si te da igual carne que pescado...

Y en otra ocasión Agustín, un señor adicto al trabajo que se ha despendolado temporalmente, acude a una fiesta de disfraces y comienza a besar a una sucesión de bellas jóvenes que se ponen a hacer cola atraídas por semejante macho. Cuando se dispone a besar a la última de la fila se da cuenta de que se trata de un hombre con bigote vestido de chino; “y tú a comer un flan, rico”, es lo que se le ocurre decir para quitarse de encima a ese que, si se había puesto en la cola, era porque también deseaba que lo besara.

En esta fiesta, que evoca el desenfreno sexual de Sodom y Gomorra, hay un grupito de hombres que admiran la chusca virilidad de Agustín. Uno de ellos es el anfitrión, un Marqués muy tonto con un pañuelo al cuello que va acompañado de un chico; la ligera pluma del Marqués y lo antipático que se muestra con las mujeres no puede menos que hacernos sospechar de su orientación sexual, y por extensión, de la de su acompañante. Con ellos están Manolo, un señor bastante amanerado que va vestido de Caperucita Roja y, para intensificar la extravagancia del grupo, un individuo disfrazado de oso que podría ser su amigo.

Ocurre que Manolo ya había aparecido anteriormente en el relato, como cliente de una psiquiatra que le animaba a iniciar relaciones con alguna chica. Según ella a Manolo le encantan las mujeres, pero todas ellas le parecen ordinarias porque él “es muy exquisito, ha leído mucho, es muy culto” asegura evocando vagamente algunas de las características que se suelen atribuir al homosexual, y por eso aunque le entusiasman no encuentra ninguna lo suficientemente fina para él. Las palabras de la doctora suenan muy falsas y nos crean una disonancia. Además, el hecho de que Manolo muestre un total desinterés hacia las chicas por muy bonitas que sean con la tonta excusa de que son ordinarias, nos lleva a pensar que tanto la psiquiatra como él se engañan tratando de llevar a cabo una terapia de conversión con pocas posibilidades de éxito; se podría imaginar también que la doctora lo que está haciendo es intentar encauzar a Manolo hacia un estilo de vida socialmente admitido sin imaginar siquiera que pueda ser homosexual, o simplemente que de forma deliberada mantiene engañado a su cliente para poder cobrar sus honorarios. No obstante, dado que Manolo tampoco se muestra en ningún momento interesado por los hombres de forma manifiesta, todo queda en la ambigüedad.

99 ~ *La liga no es cosa de hombres*, de Ignacio F. Iquino (1972)

Película carnavalesca y ligeramente transgresora que tiene la particularidad de presentar con cierto desparpajo a una pareja lésbica un tanto perversa, de acuerdo con la tendencia del cine picante de la época, que no tenía tapujos en recurrir al lesbianismo para disfrute de los espectadores; sin embargo, la homosexualidad masculina, peor vista, no se muestra de forma tan directa.

Trata de un futbolista sinvergüenza y mujeriego que se viste de mujer y se hace pasar por una conocida futbolista femenina para esconderse de un marido despedido que lo persigue. Eso le da la oportunidad de acercarse íntimamente a multitud de mujeres bellas y saciar su inagotable deseo hacia las personas de distinto sexo, pero también hace que tenga que pasar el mal trago de verse asediado por un señor maduro muy desagradable que intenta seducirle. Ese juego se manifiesta ya en el cartel anunciador, en el que vemos que al fondo hay un señor rodeado de corazones, que parece estar muy enamorado del futbolista travestido.



Imagen 386: Detalle de la carátula de *La liga no es cosa de hombres* (1972)

Fuente: DVD: Barcelona: Llamentol, 2011

100 ~ *La casa de las Chivas*, de León Klimovsky (1972)

A adaptación del drama homónimo basado en hechos reales y escrito por Jaime Salom, que tuvo cierto éxito en las escenas españolas a finales de los sesenta. Durante la Guerra civil española varios militares del ejército republicano se alojan en la casa de un viudo y sus hijas Petra y Trini. Las dos mujeres muestran la misma falta de inhibición ante los hombres que su madre ya fallecida, la Chiva, que se insinúa fue prostituta; se acuestan por ello de forma un tanto indiscriminada con los soldados. La llegada de Juan, un hombre culto de sólidos principios morales y vocación religiosa, enfrenta a las dos hermanas, que se disputan su amor.

Sin que haya ningún personaje explícitamente homo o bisexual, es ese un asunto que aparece varias veces en el relato, bien como excusa para alguna que otra chanza, bien para dejar claro que esa no es una opción aceptable. Así, después de recibir la noticia de que uno de sus camaradas había sido abatido a tiros cuando intentaba desertar, los soldados ponen música para combatir la tristeza y empiezan a bailar. Dada la falta de mujeres dos de ellos, el Sopla y Guzmán forman pareja de baile: el Sopla se pone un delantal y un pañuelo en la cabeza, adopta el rol femenino, menea las caderas y con gestos amanerados se muestra seductor con Guzmán, quien entre grandes risotadas le mete mano en el culo, le hace arrumacos y finge querer besarle.



Imagen 387: El Sopla y Guzmán bailando en *La casa de las Chivas* (1972)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

También ocurre que cuando Juan rechaza tener sexo con Trini porque aunque se sienta atraído eso va en contra de sus principios, ella se venga difundiendo el bulo de que a Juan no le gustan las mujeres; eso hace que los otros se burlen de él y le llamen marica, algo que Juan toma como una gravísima ofensa y le incita a reaccionar con violencia a pesar de su talante habitualmente conciliador. En el universo que recrea el relato ese tipo de prácticas resultan inconcebibles y solo se puede aludir a ellas en broma.

Referencias específicas: Salom (1998)

101 ~ *Drácula contra Frankenstein*, de Jesús Franco (1972)

Véase *El Conde Drácula*, de Jesús Franco (1970)

102 ~ *La semana del asesino*, de Eloy de la Iglesia (1973)

Empleando la modalidad oculta de representación, esta película solo hace explícitas las relaciones heterosexuales, pero insinúa la sexualidad entre hombres, que queda a la inferencia del espectador. Es curioso comprobar que según los códigos de la época era posible contar una historia tan cruda como esta, en que los cadáveres se descomponen rodeados de moscas y perros atraídos por el olor de la carne putrefacta, pero sin embargo para expresar la homosexualidad, considerada como una realidad innombrable, era necesario hacerlo con extrema cautela.

Comparando la versión española con la inglesa, *Cannibal Man*, que cuenta con ocho minutos más, comprobamos que aparte de las alusiones a la homosexualidad omitidas, la censura española modificó varios asuntos más: eliminó algunas fotos de mujeres semidesnudas y escenas de cama, y transformó algunos diálogos trastocado totalmente su sentido.

En un verano caluroso Néstor, un joven que vive en una de las plantas superiores de un edificio moderno construido en el extrarradio de Madrid, se ha quedado solo porque su familia se ha ido de vacaciones. Desde lo alto contempla con binoculares los alrededores: niños y adolescentes semidesnudos que juegan a la pelota, y también a Marcos, un obrero que vive en una casa terrera cercana y descansa en el sofá sudando por el calor. Parte del interior de la casa de Marcos es para Néstor perfectamente visible con los prismáticos, pues hay una gran parte del techo acristalada.

La atención con que Néstor observa a los muchachos y al obrero semidesnudo ya es suficientemente significativa en relación a cuál pueda ser la orientación de su deseo. Por el contrario, Marcos tienen la pared del salón tapizada con imágenes de mujeres en biquini recortadas de revistas. Mientras es observado a lo lejos, la cámara se acerca mucho a su piel sudorosa y recorre la parte superior de su pecho, su cuello y su cara lentamente, de forma fraccionada, transmitiendo una intensa sensualidad que, adivinamos, es lo que siente probablemente Néstor, quien atisbando desde tan lejos, se halla sin embargo tan cerca. La versión inglesa incluye algunas breves imágenes en las que se muestran ciertos movimientos que sugieren que Néstor pueda

estar masturbándose, ausentes de la versión española.

Marcos trabaja en un matadero y tienen una novia con la que muestra su afecto públicamente en el metro y en otros lugares sin importarle demasiado que los demás se escandalicen. Una noche de domingo que ha salido con su novia, al volver del cine, toman un taxi. El taxista se incomoda al verles besándose y abrazándose en el asiento trasero, así que para y les pide que salgan del coche. Marcos intenta persuadirle de que les lleve a su barrio, pero la conversación difiere mucho entre las dos versiones. En la inglesa, Marcos le pregunta al taxista si es que no ha estado nunca con una chica, si es que es homosexual, a lo que este responde a la defensiva que es un hombre casado.

- Haven't you been with a girl before. What are you supposed to be, an homosexual?
- I'm a married man.

La versión española, sin embargo, transforma el diálogo para hacerlo más inocente:

- ¿Es que usted nunca ha tenido novia, o qué? ¿Qué hacían jugaban al parchís?
- ¿Y a usted qué le importa?, mira este...

El altercado entre ellos termina con la muerte del intransigente taxista de una pedrada en la cabeza, cuando Marcos defiende a su novia, a la que el hombre está abofeteando. Este trágico suceso desencadena una serie de asesinatos en cadena, todos ellos dentro de la casa de Marcos. Primero mata a su novia, para evitar que vaya a la policía, luego a su hermano para que no le denuncie, a la novia de su hermano, al padre de ésta y finalmente a la camarera del bar donde come habitualmente, que ha ido a visitarle con intenciones de mantener relaciones sexuales con él, y que lo descubre todo. Los cuerpos los va ocultando en el dormitorio, y va descuartizándolos para llevar los restos cada día al matadero en una bolsa de deporte, donde los echa en una máquina picadora de carne. El hedor en su casa es cada día más intenso, y ningún perfume es capaz de acabar con él. Se oyen moscas, y los perros, atraídos por el olor de la carne se congregan a la puerta de la casa.

Luego sabremos que al menos parte de todo esta carnicería la ha observado Néstor desde su balcón. De forma intermitente, los dos hombres se encuentran en el descampado cercano a la casa de Marcos, donde Néstor saca a pasear a su perro. Las conversaciones son generalmente breves, pero uno de los días Néstor le sugiere que den un paseo y que tomen algo en una terraza cercana.

- Estoy pensando que somos dos tipos raros -comenta Néstor
- ¿Sí?. ¿Por qué?
- Es evidente. Yo debería estar como tú decías con gente de mi edad, bailando en una discoteca, pasando el verano en Torremolinos y corriendo por las autopistas a 140 por hora. Y tú deberías estar casado con una mujer que empieza a ponerse llenita, un par de críos, pendientes de pagar la letra de la lavadora y con la ilusión de que algún día podrás comprar un 600.

El camarero les trae entonces un batido blanco como la leche. Se ve cómo Marcos sorbe sensualmente el líquido con una pajita, metáfora bastante evidente del sexo oral, al tiempo que se oye un ruido infernal de fondo, como de un avión que está pasando, lo cual marca como especialmente relevante este plano, en que está meditando la respuesta al comentario de su amigo. En la versión inglesa, Marcos le explica que el matrimonio no está hecho para él, que no quiere adquirir ese compromiso y no está muy seguro de cual será su futuro; en la española, se limita a decir con cierta vaguedad, que se siente como si todas sus preocupaciones hubieran desaparecido. En todo caso la inquietud invade al espectador. ¿no serán los asesinatos que ha cometido una forma simbólica de liberarse de las imperativos sociales que le inducen al matrimonio y a un estilo de vida socialmente prescrito?

La siguiente vez que se encuentran Néstor propone a Marcos que vayan a una piscina que está abierta por la noche, y le lleva en coche. En esta ocasión las alusiones homoeróticas se hacen más explícitas, aunque en la versión española casi todos los planos que sugieren intimidad y diversión están eliminados. Néstor empuja a Marcos desde el trampolín y luego se tira él. Los dos hombres se divierten. Néstor echa con la boca un chorro de agua que le da a Marcos en la cara - metáfora de una eyaculación-, y este se queda mirándole sonriente. Se zambullen juntos y juegan bajo el agua, se tiran una pelota, se sientan a tomar algo y luego se



Imagen 388: Representación oculta del deseo homosexual en *La semana del asesino* (1973)
Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989

remojan juntos bajo una cascada artificial con expresión de gran placer. Lo significativo es que al día siguiente, Marcos sentado en la mecedora, y bastante bebido, recuerda los buenos momentos que ha pasado en la piscina. Entre trago y trago, mientras se mece, a su mente viene recuerdos de él y su amigo Néstor jugando en la piscina, buceando y riendo, lo cual da a entender que la experiencia le ha marcado; señalar que en la versión española estos recuerdos intercalados se omiten totalmente, con lo cual la escena pierde su verdadero significado y queda reducida a la imagen de Marcos emborrachándose en la mecedora.

La historia termina cuando, después de ir a casa de Néstor y darse cuenta de que posiblemente haya visto lo ocurrido con los prismáticos, Marcos está tentado de matarlo, pero decide respetar su vida, y aunque Néstor se ofrece para ayudarlo incondicionalmente, él se va y se entrega a la policía.

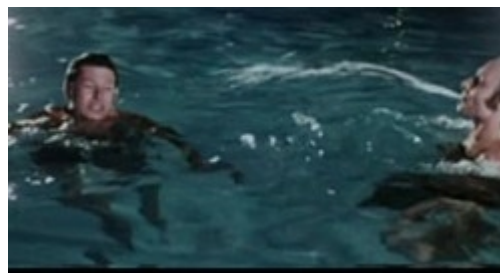


Imagen 389: La escena homoerótica de la piscina en la versión inglesa *Cannibal Man* (1973)

Fuente: DVD. UK: Anchor Films, 2000

103 ~ Una gota de sangre para morir amando, de Eloy de la Iglesia (1973)

Es una película futurista coproducida con Francia, con algunos elementos de ciencia ficción. Ciertas escenas de violencia protagonizadas por unos desalmados motoristas recuerdan *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*), de Stanley Kubrick (1971) que se menciona explícitamente cuando unos personajes esperan frente al televisor para verla. En la trama, centrada en los crímenes cometidos por un asesino múltiple, que se alternan con los actos de violencia llevados a cabo por los motoristas, se menciona varias veces el tema de la homosexualidad e incluso una de las escenas se desarrolla dentro de un lugar de ambiente mixto gay y lésbico.

Empieza la película mostrándonos a una chica que esta viendo imperturbable la televisión: primero unos anuncios, y luego la sección de sucesos en la que se da la noticia de que ha vuelto a actuar el asesino de jóvenes, con una nueva víctima que contaba con diecinueve años. Hay una gran psicosis entre jóvenes y adolescentes, ya que el asesino siempre ha elegido como víctimas a muchachos de entre diecisiete y veinticinco años. "Se supone que nos hayamos ante un desequilibrado mental o un sádico enfermizo de tendencias homosexuales" -conjetura el presentador. La presuposición resulta ser errónea, porque pronto sabremos que es la chica que está viendo las noticias la asesina. Se trata de Ana, una enfermera rubia, guapa, aparentemente muy empática y muy competente en su trabajo que recientemente ha recibido un galardón por su labor. Su compañero de trabajo, el doctor Víctor Sender, está desarrollando un programa de neurociencia dedicado a suprimir los instintos criminales a través de estímulos eléctricos en el cerebro, que al final de la película revela ser un fracaso.

Ana mata a varios jóvenes clavándoles un bisturí en el corazón, siempre después de seducirlos, invitarlos a su casa y hacer el amor. Una noche Ana se caracteriza como lesbiana con una peluca morena, traje azul y corbata y acude un local de ambiente mixto gay y lésbico; aunque no es muy explícito, queda claro a través de la visión panorámica que la cámara ofrece del interior del establecimiento, a medida que va recorriendo cada uno de los espacios: por algunos gestos, muestras de afecto entre las parejas y la forma de vestir de algunos de los personajes es fácil adivinar su homosexualidad. Mientras Ana está en la barra se le acerca una mujer madura con aspecto masculino e intercambian unas palabras.

Conoce luego a un chico joven, que dice que va poco por allí, solo cuando se encuentra demasiado solo. Se lo lleva a su casa, bailan a un vals, y ella se le insinúa. El comenta que con ese aspecto y en ese club pensaba que no le gustaban los hombres. Ella responde que se equivoca, que le gustan y mucho. El joven duda y le explica que que sería la primera vez con una mujer; implícitamente, por tanto, inferimos que sus



Imagen 390: Arriba interior de un local de ambiente mixto. Abajo Ana y Ramón después de hacer el amor y antes del asesinato. *Una gota de sangre para morir amando* (1973)

Fuente: VHS. Madrid: José Frade, 1982

relaciones han sido con otros hombres.

- A veces me gustaría ser de otra manera. Tal vez tú lo puedas conseguir.
- Nadie debe intentar cambiar a los demás. Todos tenemos derecho a ser como somos -responde ella.

Ana lo lleva al cuarto y se acuesta con él. Parece que ha funcionado, cuando les vemos en la cama charlando. Ella no obstante se muestra cortante:

- No te sientas un héroe por esto, tú estás condenado a vivir lleno de soledad.
- Es posible
- Y ¿sabes por qué? Porque no quieres aceptarte tal como eres.
- Yo no quiero ser como esos chicos que has visto en el club.
- Y ¿Por qué? .
- Tal vez por lo que tú has dicho. Porque no sé aceptarme como soy. Cuando salí del centro superior de enseñanza me hicieron una prueba psicoeléctrica. La ficha que me dio la computadora venía señalada con una letra H. Estaba marcada con puntitos que perforaban la cartulina.

Después de esta revelación, que nos muestra un mundo futuro en que a través del análisis del cerebro sería posible detectar la homosexualidad -una visión científica esencialista- Ana le clava el bisturí. Sabremos el nombre del joven por las noticias televisivas: Ramón Mendoza, con 18 años recién cumplidos, estudiante de biología.

Referencias específicas: Melero (2014)

104 ~ *La campana del infierno*, de Claudio Guerín (1973)

Cinta de terror coproducida entre España y Francia que, como ocurre en tantos otros relatos heterocentros, alude a la homosexualidad únicamente a través de una situación equívoca con la que se busca suscitar la sorpresa y el morbo.

El protagonista es Juan, un joven que después de estar más de dos años encerrado en un sanatorio mental por órdenes del juez sale en libertad. Lo primero que hace es empezar a trabajar de matarife para aprender el oficio; luego va a ver a su tía Marta y a sus tres primas con intención de acabar con sus vidas como venganza por haber intentado inhabilitarlo y así hacerse con el control de la herencia de su madre. Nunca se llega a aclarar si Juan es realmente un psicópata sin conciencia o si el tratamiento psiquiátrico que recibió es lo que lo volvió loco. Se menciona que antes de perder la libertad estuvo un tiempo recorriendo Europa, dedicándose al amor libre y relacionándose con revolucionarios.

Los perversos intereses sexuales de Juan, teñidos de morbo por la sangre y la violencia, parecen dirigirse hacia las mujeres. Sin embargo la historia incluye una situación de homoerotismo explícito amparándose en el recurso argumental de que todo es una broma. Con objeto de vengarse de un lugareño, el aparejador don Pedro, que había estado acosando a una niña en compañía de unos cazadores, Juan aparece en el bar del pueblo con la cintura escayolada. Fingiendo haberse roto unas costillas y tener los dos brazos inmovilizados, pide a don Pedro que le acompañe al servicio para ayudarle a orinar. Consigue así que el otro hombre le baje la bragueta y le saque el pene agachado y en una postura un tanto humillante; la forma en que durante unos segundos don Pedro observa el órgano genital del chico, podría inducirnos incluso a pensar que éste se dispone a practicarle el sexo oral, pero todo queda en una leve insinuación. Acto seguido, Juan se quita la escayola y le aclara al aparejador con aires de suficiencia y satisfacción que todo era una broma, que había apostado con la mujer de éste que sería capaz de conseguir que le tocara la polla, y que había ganado la apuesta.



Imagen 391: Juan consigue que Pedro le toque el miembro en *La campana del infierno* (1973)

Fuente: Beta. Madrid: Vídeo Era, 1984.

105 ~ *Lo verde empieza en los pirineos*, de Vicente Escrivá (1973)

Entre las películas de principios de los 70 que siguen la moda de estudiar los traumas infantiles que imposibilitan al varón el acceso sexual a las mujeres nos encontramos con esta. La película empieza con don Serafín, un anticuario que está en la consulta de su doctor para averiguar por qué padece una obsesión exagerada por las mujeres, pero cada vez que se encuentra cerca de una de ellas empiezan los temblores y las

palpitaciones. Recuerda que a los siete años le gustaba mucho una niña y la perseguía, pero que el conserje del colegio le castigó arrastrándolo hasta una reproducción del cuadro de José de Ribera *La mujer Barbuda* (siglo XVII) y diciendo: "Así tiene usted que ver siempre a las mujeres, sucio degenerado, inmoral, miserable pecador". Ahora que tiene más de cuarenta años cada vez que se siente atraído por una mujer, empieza a verla con barba y esa barrera le ha frenado cada vez que intento mantener relaciones. El deseo homosexual, imposible de articular en el cine según los códigos morales de la época aparece omitido y solo insinuado a través de este artificio argumental que no compromete la orientación sexual del protagonista.

La película cuenta como don Serafín acompaña a Biarritz a dos de sus amigos, casados pero aún así hambrientos de películas eróticas que no estén censuradas, y fascinados por la posibilidad de encontrar sexo fácil con las francesas. Una vez traspasada la frontera, después de asistir a un maratón de cine erótico compuesto por 24 cintas, de presenciar un espectáculo picante y de ser sableados por unas cabareteras sin escrúpulos, acaban en un club privado de travestis sin saberlo. Seguros de que esta vez sí van a catar el melón, invitan a tres de las chicas a su mesa, donde empiezan a tomar champán con ellas y a meterles mano hasta que descubren que son tres tíos y se arma un gran revuelo de indignación y de insultos.

- Oye, que esto es un tío
- ¿Como un tío? ¡Si tiene de todo!
- ¡Que son maricas!
- La madre que los parió.



Imagen 392: Ligando con unas travestis en *Lo verde empieza en los pirineos* (1973)

Fuente: Beta. Pamplona: Rimsa, 1981

Después de diversas vicisitudes que terminan siempre en el ridículo y la frustración, al final de la película los dos amigos de Serafín acaban con sus respectivas mujeres y éste se enamora de Paula, una chica muy decente de Turégano que está trabajando en Biarritz para ahorrar y montar una mercería en Segovia, y que solo ve cine español. La película que van a ver Serafín y Paula es la anterior de Vicente Escrivá, *Aunque la hormona se vista de seda* (1971) que trataba la homosexualidad de forma más central, y desarrollaba un tema muy similar al de esta: un hombre cuyo deseo heterosexual está bloqueado por algún trauma infantil, supera sus dificultades y todo termina en boda.

106 ~ *Los ojos siniestros del doctor Orloff, de Jesús Franco (1973)*

Filme de terror en la que un perverso psiquiatra emplea la hipnosis y los fármacos para someter la voluntad a Melissa, una jovencita ingenua que lleva paralítica desde niña como resultado de un trauma psicológico. El doctor sugestion a Melissa, que en realidad puede caminar, para que asesine uno a uno a sus familiares. Su intención es convertirse en el albacea de la joven y así obtener el control de la sustanciosa herencia que le correspondería. El primero de los muertos es el tío de Melissa, el duque y Lord de la corona real Sir Henry Robert Comfort, un serio caballero con barba cuya apariencia no revela nada de su heterodoxia sexual. Su cadáver degollado, que no llega a presentarse en imágenes, es descubierto por un vagabundo en su coche. Sir Henry llevaba puesta una bata de seda blanca y unos zapatos de tacón; cuando la policía hace averiguaciones descubre que el duque "era un invertido como la copa de un pino y había sufrido condena por perversión de menores", lo cual hace que el inspector de policía sospeche que pueda tratarse de un crimen pasional. Nótese que en estas consideraciones, que van teñidas con un suave tono de burla, se trazan con unas pocas pinceladas varios lugares comunes en torno a la homosexualidad, concretamente su asociación con el travestismo y con la pedofilia, así como el tópico de que los homosexuales son más proclives a matarse por motivos pasionales que el resto de la población.

107 ~ *No es bueno que el hombre esté solo, de Pedro Olea (1973)*

Chocante drama que presenta la novedad de incluir en la trama a dos personajes masculinos que mantienen relaciones de forma explícita, algo que había sido muy poco frecuente en nuestro cine; si la censura de la época lo permitió en este caso es porque el retrato que se hace de ellos no es demasiado favorable y uno de ellos tiene un final trágico.

La película comienza sorprendiéndonos con la rareza íntima de Martín, el atormentado protagonista, un viudo ya mayor que vive solitario en un caserón; su única compañía es una muñeca de tamaño natural con la que interactúa como si fuera su esposa muerta (charla con ella, la peina, la saca a pasear y duerme a su lado). Ocurre que Martín tiene por vecina a Lina, una prostituta con una hija. Lina trabaja en un bar de alterne; Mauro, su violento chulo, mantiene una doble relación con ella y con Darío, el director del local, con quien

no tiene inconveniente en coquetear en público. Mauro y Darío constituye un tipo de pareja arquetípica formada por dos figuras estereotipadas cuya aparición sería frecuente en el cine de la transición: el del chapero o macarra bisexual y el del carroza con solvencia económica.

Cuando Lina, a la que sus compañeras advierten que su Mauro lleva ya un buen rato encerrado con el jefe en el despacho, los sorprende in fraganti abrazados en el sofá, los hechos se precipitan. Lina se abalanza sobre Darío llamándole guarro y cerdo asqueroso. Mauro prefiere irse con su amante masculino, porque ve más futuro a su lado, y deja en la estacada a Lina, quien reacciona llamándoles “maricas de mierda”. Mauro tiene además la desfachatez de despedirla por teléfono a instancias de Darío. Esta es la respuesta de Lina:

Los dos sois unos hijos de perra. ¿Sabes lo que te digo? Que tú y ese cerdo podéis iros a lo que os gusta tanto.

“A dar por culo” es evidentemente la expresión que evoca en el espectador el exabrupto de Lina.

La mujer se ve forzada entonces a buscar alguna forma para sacar adelante a su hija; la oportunidad surge cuando descubre por casualidad el peculiar secreto de su vecino Martín, y decide chantajearle sin escrúpulos; Martín deberá hacerla su esposa y vivir con ella y con su hija si no quiere que le forme un escándalo. Se instala así en la casa de su vecino, y con ella Mauro, quien deja a Darío y vuelve con ella. Se desencadena entonces la tragedia, ya que el tímido Martín, vulnerado en su intimidad, reacciona violentamente y asesina a la pareja de intrusos para poder seguir así viviendo en su propio mundo de fantasía.



Imagen 393: Mauro y Darío forman una pareja arquetípica en *No es bueno que el hombre esté solo* (1973)

Fuente: DVD. Madrid: Vellavisión, 2001

108 ~ *Aborto criminal*, de Ignacio F. Iquino (1973)

Melodrama coral que por su contenido moralizante fue declarado de interés especial por el régimen. En él se entrelazan varias historias protagonizadas por seres descarriados (descocados jóvenes de ambos sexos, cónyuges infieles, chulos y prostitutas, crueles abortistas, personas de dudosa orientación sexual...) de los cuales se hace una suerte de estudio psicológico en el que se subrayan los aspectos más sórdidos. El tema central es el aborto, contemplado como un crimen que no debe quedar impune ni para quienes se enriquecen practicándolo ni para las infelices que recurren a él; en las efectistas imágenes que cierran el relato, con una dramática pieza de Bach como fondo musical, un estricto fiscal gesticula airado reclamando justicia en una sala abarrotada en la que se hallan tanto las personas enjuiciadas como todos aquellos que animaron a las chicas a interrumpir su embarazo o no se opusieron a ello.

Pero el relato va más allá y se propone analizar el caldo de cultivo que propicia ese drama humano. Básicamente pretende denunciar los riesgos de un estilo de vida irrespetuoso con la moral que conlleva resultados indeseables: rupturas matrimoniales, crímenes pasionales, embarazos no esperados, muertes prematuras, familias llenas de dolor. En este sentido, la bisexualidad masculina y femenina se contempla como una tendencia problemática que incita a la infidelidad y daña de forma central la institución del matrimonio. Una de las mujeres que se practica un aborto es la impúdica Rosa, quien engaña doblemente a su marido Diego: por un lado es amante de una lesbiana que ya tiene una pareja femenina y que, se insinúa, quisiera que Rosa mantuviera un trío con ellas; por el otro se acuesta habitualmente con el mejor amigo de su esposo, Giovanni, el frívolo hijo de un armador a quien su posición acomodada le permite disfrutar de una vida disoluta. En cierta ocasión descubrimos que Giovanni a su vez tiene un amante masculino, asunto en torno al cual no se dan demasiados detalles, pero que en todo caso hace que ese personaje se nos haga cada vez más antipático. Cuando Diego, que es un hombre serio y fiel, descubre que Rosa tiene un amante, se ha quedado embarazada y el padre es precisamente Giovanni, estalla en ira y golpea a su traidor amigo hasta la muerte para luego huir acompañado de su arrepentida esposa.



Imagen 394: Trágico destino para el joven bisexual en *Aborto criminal* (1973)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

109 ~ No encontré rosas para mi madre, de Francisco Rovira Beleta (1973)

Cinta quinqué de tintes homófobos coproducida con Francia e Italia. Está protagonizada por Jaci, un joven sin recursos económicos que siente un apego casi enfermizo hacia su madre y que tiene gran éxito seduciendo a las mujeres. Jaci se dedica a la delincuencia y, se insinúa, ejerce ocasionalmente como chaperero.

Mientras se presentan los créditos se nos cuenta cómo Jaci con su amigo Toni han ido a un centro comercial. Jaci recorre los urinarios y las tiendas en busca de alguna víctima hasta que la encuentra: contacta con un señor mayor y se va con él, pero antes de montar en el coche le pide que le pague. En ese momento aparece Toni, y fingiendo ser el indignado hermano del presunto chaperero, le llama viejo sinvergüenza, le quita la cartera y además de tirarle al suelo le pisotea con ensañamiento las gafas. Dado que con esta escena tan sumamente violenta se inicia el relato podríamos pensar que la película trata de la prostitución masculina, pero lo cierto es que el asunto no vuelve a mencionarse.



Imagen 395: *No encontré rosas para mi madre* (1973), comienza con una escena violentamente homófoba.

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1988

110 ~ Las estrellas están verdes, de Pedro Lazaga (1973)

Es una comedia que incluye una breve alusión jocosa a la homosexualidad con objeto de dejar claro que esa no es una opción viable para el protagonista. Luis es redactor de la sección astrológica del diario provincial de Ávila y se inspira en la prensa francesa para redactar sus predicciones. Está enamorado platónicamente de Olga, una estrella de la canción romántica. Por casualidad le toca hacerle una entrevista, gracias a lo cual se entera de que Olga es una mujer un tanto supersticiosa, así que le anima a leer las predicciones astrológicas del diario para guiar sus actos. El resto de la película cuenta las situaciones que inventa Luis para obtener el amor de Olga hasta conseguir su objetivo con consecuencias imprevistas.

Dentro de esa historia de amores y peripecias hetero, únicamente aparece puntualmente un breve chiste ligeramente anticlerical. Un día Luis está tecleando los horóscopos en la redacción junto a un cura que imaginamos es quien se encarga de la sección de religión. Luis expresa en voz alta lo que está escribiendo:

- ¿Le gustan los hombres bajitos y apuestos?
- ¿Es a mí? - le pregunta el cura.
- No, no, perdón, es que a veces trabajo en voz alta.

Da que pensar que el cura se da por aludido cuando el otro pregunta si le gustan los hombres bajitos y apuestos; se insinúa así que pueda sentirse atraído hacia Luis.

111 ~ Celos, amor y Mercado Común, de Alfonso Paso (1973)

Una más de las comedias de la época que incluye un homosexual grotesco con objeto de que el espectador se desidentifique de lo que él representa. El tema central son los celos, con una sucesión de situaciones disparatadas, diálogos absurdos y acaloradas discusiones entre un nutrido enjambre de personajes hetero que siguen condicionados por las emociones ancestrales de una España que vislumbra la modernidad. Entre todas esas parejas convencionales encontramos al ridículo Alberto, que es portador de todos los rasgos que típicamente conforman el estereotipo de mariquita: es decorador, tiene mucha pluma, viste de forma estrafalaria, lleva un bolso de mujer en la mano, collares, anillos y un absurdo pelucón. Alberto no para de decir tonterías, como que quiere encontrar el color que crea la polvareda de dos rinocerontes enfrentados, un fucsia tirando a rojo carnaval o un verde césped Estadio Bernabeu, todo ello salpicado de gritos. Alberto se burla de los celos de los demás, pero lo cierto es que si no los siente es porque tampoco parece tener ninguna relación. En última instancia, la película plantea que los celos son válidos desde el



Imagen 396: El decorador de *Celos, amor y Mercado Común* (1973)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005

momento en que colaboran en el sostén del matrimonio, y desecha la idea de que las parejas abiertas e infieles sean un síntoma de modernidad y de Europeísmo; además deja escapar el insulto “marica” al final de la película puesto en boca de una de las protagonistas femeninas, para calificar a Alberto, cuyo estilo de vida constituye un peligro para la pareja heteronormativa.

112 ~ *Sexy Cat*, de Julio Pérez Tabernero (1973)

Un mariquita igualmente risible es el que incluye esta parodia de las cintas de terror en la que una mujer disfrazada igual que una creación de cómic comete una sucesión de asesinatos. La policía está totalmente desorientada hasta que acude a comisaría un testigo ocular que vio salir a la criminal del apartamento de una de sus víctimas. Cuando le anuncian que se trata de un tal Mac Kane, al que al parecer ya conocía, el teniente de policía no disimula un gesto de rechazo, pero dado que le interesa el testimonio le permite entrar. Una ágil musiquilla nos anuncia que va a ocurrir algo divertido mientras vemos acercarse a Mac Kane, un señor vestido correctamente con traje y corbata negras, con una ostentosa pluma, que se conduce con gestos tímidos y se califica a sí mismo como “un humilde modista”. Su presencia parece irritar sobremedida a los policías, que le interrogan a gritos y con una actitud de desprecio. Las palabras nerviosas y los gestos histriónicos del mariquita tienen la pretensión de hacer reír.

113 ~ *Las señoritas de mala compañía*, de José Antonio Nieves Conde (1973)

Por ser tanto la homosexualidad como el ejercicio de la prostitución prácticas socialmente reprobables, ha sido frecuente que vayan unidas en los relatos y tengan lugar en ambientes marginales. Un ejemplo de ello lo encontramos en esta comedia desenfadada en la que se incluye como personaje secundario a Eloy, un hombre afeminado que trabaja como criado en el prostíbulo de un pueblecito de Segovia, Aranda de Lerma.

Lo vemos por primera vez cuando está sentado en un banco de la plaza del pueblo esperando el autobús proveniente de Madrid para recibir a una chica que viene a trabajar con ellos. En ese momento se le acercan tres mozos que le preguntan si ya llega la nueva y cruzan unas palabras con él entre sonoras carcajadas.

Aparentemente Eloy está integrado en su entorno social, pero únicamente porque encarna la figura del mariquita reconocible del que es fácil distanciarse mediante la risa. Hace ocasionalmente el papel de gracioso, y sus compañeras le llaman bromeando el “Mil Hombres” aludiendo a una supuesta promiscuidad, aunque en toda la historia no parece que mantenga relaciones con nadie.

114 ~ *Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?*, de Ramón Fernández (1974)

De nuevo el bloqueo psicológico de los impulsos eróticos hacia las personas de distinto sexo, e indirectamente la preocupación de que eso encamine al hombre hacia la homosexualidad, es el tema central de esta película. Carlos, un profesor de la Universidad de Salamanca, mantiene una elevada reputación académica por su entrega a la profesión y la ausencia de interés que tiene por las mujeres. Su indiferencia ante los encantos femeninos hace que algunos incluso sospechen que pueda ser “mariposa”, porque ya pasa de los cuarenta y no se le conoce ningún devaneo con nadie de uno u otro sexo.

Cuando su abuela muere y le deja solo, su deseo hacia las mujeres explota, aunque sigue teniendo grandes inhibiciones y le es imposible satisfacer sus impulsos. Hasta entonces era un “intelectual en estado puro, un esteta”, como le califica Ángel, el psiquiatra al que acude. Ahora le gustan todas las mujeres y el hecho de no poder controlarse le angustia. Su principal miedo es que cuando se sepa en la Universidad, pierda su reputación de intelectual y le nieguen la cátedra a la que aspira. Así que hace al psiquiatra una petición un tanto ambigua. Piensa que como Ángel tiene ocho hijos no le comprende:

- Tal vez consultando con otro médico. ¿Tú no conocerías algún colega soltero al que le guste el arte como a mí?. Y no te ofendas.
- No, lo encuentro razonable.
- Soltero, aficionado a las artes, y que le sean indiferentes las mujeres.
- Vamos, tu hermano gemelo, pero con el título de doctor en medicina.

El psiquiatra le sugiere a un doctor de Copenhague y Carlos coge el primer avión. Cuando se entrevista con el doctor, un antipsiquiatra que no es amigo de la medicación, este le garantiza que las mujeres se esfumarán de su vida y le presenta a un joven que será su guía por la ciudad. Se trata de Sami, un chico con toda la apariencia de ser gay (este anglicismo no se utiliza).

El joven se encarga de sacar a Carlos por Copenhague para que se libere, y el primer sitio al que le lleva, por indicación del doctor, es a un club en el que los hombres bailan abrazados y en el que se toman una cerveza con dos amigos de Sami que se acababan de casar. Se entiende que se refiere a una ceremonia privada, ya que aunque en Dinamarca las prácticas homosexuales dejaron de estar penalizadas desde 1933,

las uniones civiles no fueron reconocidas hasta 1989. Carlos no parece escandalizarse demasiado ante lo que ve, pero tampoco se siente muy atraído por ese estilo de vida. Después de acudir con Sami a otros lugares y de conocer a las desinhibidas danesas, en una fiesta de disfraces y después de fumarse un porro se desmadra y empieza a besar a todas las chicas que se le cruzan por delante. Cuando Sami se lo intenta impedir, le insulta y le aparta de un empujón:

- A mi las señoras me daban miedo, he dicho me daban, pero tú me das asco. (...) Apártate so marica.

El escándalo es tal que incluso aparece en el periódico. Cuando vuelve a España ha perdido su reputación y la posibilidad de optar por la cátedra, pero está "curado" e inicia una relación con su voluptuosa criada, que elogia lo macho que es.



Imagen 397: Club gay en Copenhague. *Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?* (1974)

Fuente: VHS. Madrid: José Frade, 1982

115 ~ *El reprimido*, de Mariano Ozores (1974)

Esta comedia va en la misma línea que otras de la época, dedicadas a indagar las dificultades que puede tener el varón para casarse y formar una familia reproductiva. En este caso cuenta la historia de Lucas Trigo, un hombre español de lo más normal: bajito, aficionado al fútbol y cantante en grupos folclóricos. Lo único que lo diferencia del resto es que es un reprimido sexual que no está permanentemente deseoso de mantener relaciones íntimas con las chicas. Se apunta que el trauma puede deberse a una relación demasiado dependiente con la madre, que desde niño procuró alejar a Lucas de las mujeres, y tal vez al hecho de que sea huérfano de padre. Ahora que pasa de los treinta lleva ya más de seis años saliendo con su novia Octavia, y como nunca ha intentado propasarse, es reticente a casarse y lo más que ha hecho es darle algún casto beso en la frente, las amigas de Octavia murmuran que Lucas debe ser "de la acera de enfrente". Cuando su novia le cuenta ese rumor que corre sobre él, Lucas reacciona con enfado y afirma que él es un "un tío con toda la barba". Le explica que no es eso. Que lo que ocurre es que no tiene ninguna experiencia, que ni siquiera a visto aún a ninguna mujer desnuda, y que por eso tiene miedo a fallar. Reproduciendo la mentalidad de la época, Octavia asume que ella ha de llegar al matrimonio virgen y sin haber catado varón, en tanto que el futuro marido debe contar con alguna experiencia previa para conseguir que todo funcione bien.

Como su novio rechaza enérgicamente su ofrecimiento de desnudarse ante él para quitarle el trauma, Octavia le pide consejo a Emilio, el mejor amigo de Lucas y en teoría un gran mujeriego. Sale de nuevo el asunto de las murmuraciones en torno a la preferencia sexual de Lucas, pero ella contesta que no hace caso de esos rumores porque le quiere. Hacen entonces una broma para aludir de forma muy ligera la posibilidad de una relación sexo-afectiva entre dos hombres.

- Ponte en mi caso -le dice ella a Emilio.
- Imposible, yo no me puedo casar con Lucas, además que no nos queremos.

Tras algunos intentos frustrados por vencer las represiones de Lucas, deciden que la mejor solución es que Emilio acompañe a Lucas a Francia, "el país del desenfreno y la lujuria", para que vea algún *striptease* y se le quiten las inhibiciones; todo eso con el consentimiento de Octavia, que está de acuerdo con el comentario que le hace su novio, en el que se resume la concepción dominante en aquella época acerca de la sexualidad masculina y la femenina.

- Octavia, por lo visto todos los hombres tienen que jugar alguna vez un partido fuera de casa, y es mejor jugarlo de soltero, que no de casado.

Ya en Francia los dos amigos deciden que lo mejor será acudir a unas prostitutas para que Lucas se



Imagen 398: Lucas y Emilio en Francia vestidos de prostitutas y perseguidos por dos españoles lujuriosos. *El reprimido* (1974)

Fuente: Beta. Madrid: Talcris, 1983

estrene, así que abordan a dos de ellas y las acompañan a su habitación. El plan de las mujeres es esperar a sus chulos para que les peguen una paliza y les roben, pero los dos amigos logran huir vestidos con los llamativos trajes de las prostitutas, y comienzan a vagar por las calles desiertas buscando su pensión. Entonces es cuando dos paisanos, es decir, otros dos españoles deseosos de satisfacciones sexuales, comienzan a perseguirlas, lo cual da lugar a una larga escena en la que se recrea el cortejo entre hombres de forma indirecta. Los dos inoportunos las persiguen un buen trecho haciendo comentarios un tanto despectivos, pero con la clara intención de ligar con ellas y lanzando piropos como "gordita" y "mozuela", hasta que Lucas y Emilio se dan la vuelta y se encaran con ellos. Al ver que son hombres y españoles, uno de ellos, asombrado les pregunta si son mariquitas, a lo que ellos les responden que de eso nada, que son machos, y muy machos. Cuando por fin llegan a su pensión, el recepcionista les da la llave lleno de asombro.

La historia acaba como era de esperar con el éxito de Lucas, que logra estrenarse satisfactoriamente con una chica y al volver a España se casa con su novia.

116 ~ *Jenaro el de los 14*, de Mariano Ozores (1974)

Cinta que nos presenta como personaje principal a una de las figuras clásicas del teatro y la comedia cinematográfica española: la del paleta ingenuo del que todos se ríen y al que todos intentan engañar, pero que siempre sale airoso gracias a su bondad y perspicacia naturales. Jenaro vive en un pueblo extremeño y suele rellenar la quiniela siguiendo lo que él llama "su teoría". Se sienta frente a la ventana mirando a la calle. Si pasa una mujer pone un uno, si pasa un hombre un dos, y si pasa Felipito, un camarero muy afeminado que trabaja en un bar cercano, una equis. El azar hace que ese día Felipito pase por delante de su casa tres veces seguidas, y como resultado ha tenido que poner tres equis en la quiniela. La equis es como vemos una metáfora que sugiere la existencia de un tercer sexo al que pertenecería Felipito, a medio camino entre el hombre y la mujer.

Jenaro acude acompañado de su madre al bar para comprobar los resultados futbolísticos en la televisión. Es entonces cuando conocemos al camarero Felipito. Se trata de un hombre maduro que va y viene contoneándose y hablando de forma muy amanerada. Parece estar integrado en su entorno, pues los clientes lo respetan, aunque se ríen con frecuencia de sus comentarios y actitudes. Encarna la figura, también frecuente en el cine de la época de la mariquita risible, aceptado en su entorno en tanto sea divertido y claramente reconocible, pero que nunca puede ser valorado como un hombre pleno; de ahí el uso del sufijo diminutivo -ito para aludir a él.

Cuando Jenaro comprueba que ha sacado los catorce, se levanta y le da dos efusivos besos en las mejillas a Felipito en agradecimiento por haberle ayudado sin saberlo a ganar la quiniela. Todos observan la escena con estupor y ríen cuando Felipito comenta:

- Quita, loco, aquí delante de todo el mundo. ¡Huy, que bochorno!



Imagen 399: Efusiva muestra de agradecimiento con Felipito. *Jenaro el de los 14* (1974)

Fuente: Beta. Pamplona: Rimsa, 1984

En ese momento de alegría a Jenaro le trae sin cuidado lo que los demás puedan pensar ante su demostración de afecto. Entre las cualidades del paleta está ser afectuoso y demostrativo con una persona que está señalada por una marca social negativa, como el camarero afeminado. También mostrará una actitud respetuosa con las prostitutas con las que se aloja en Madrid cuando va a la capital a cobrar el premio y de hecho acabará casándose con una de ellas.

Pero el resto del relato deja claro que la homosexualidad, que queda aislada en la figura estereotipada de Felipito, es un rasgo excluido del ideal de masculinidad. Lo hace a través de algún chiste, como cuando un amigo de Jenaro le pregunta si ha invertido dinero, y lo que él responde:

- ¿Invertido yo?. Yo soy muy macho.

O cuando en el programa de televisión *Estudio Abierto* el presentador, Iñigo, se interesa por el procedimiento que siguió para marcar las equis en la quiniela, a lo que Jenaro responde vacilante:

- ¿Lo digo? Es que es muy gordo, muy gordo, que vayan poniendo tres o cuatro rombos...

Los dos rombos negros eran la señal que se ponía en Televisión Española para advertir a la audiencia que una película no era apta para menores de edad. Pero dos rombos no son suficientes para marcar un aspecto de

la masculinidad innombrable y que estaba siendo relegado al ostracismo por la sociedad del momento.

117 ~ *El calzonazos, de Mariano Ozores (1974)*

Cinta que acude a la tradición cinematográfica de corte carnavalesco para añadir interés a la caracterización del protagonista e incluye algunos malentendidos típicos de la modalidad indirecta.

Don Juan Alcántara fue un calzonazos desde el momento en que se casó. Su mujer y su cuñada le tenían siempre con el delantal a la cintura realizando las tareas domésticas, a pesar de lo cual era relativamente feliz en su pueblo, donde regentaban una botica. Pero en los años cuarenta don Juan se instaló en Madrid, comenzó a prosperar en los negocios y pudo mantener una casa con todos los lujos, a pesar de lo cual nunca llegó a ganarse el respeto de su enérgica esposa, ni el de los gorrones de su cuñada y sobrino, ni tan siquiera el del personal de servicio. Su familia nunca valoró ese carácter poco masculino, blando y bonachón, que en todo caso no tenía influencia alguna en su orientación sexual.

Siguiendo los consejos de su médico, don Juan se hace pasar por un esquizofrénico peligroso con objeto de recuperar la autoridad, pero el resultado es que su familia decide llamar a los loqueros e internarlo en un manicomio. En ese momento su flexibilidad en los roles de género le sirve de gran ayuda, ya que sabe cómo disfrazarse de señora con una peluca y ropa de su mujer para así poder escapar antes de que lo encierren. Su transformación es tan creíble que pronto se le acerca un señor muy pesado que se siente irresistiblemente atraído hacia ella y no cesa de cortejarla con fines matrimoniales. Por otra parte algunos de sus conocidos al enterarse de que don Juan se ha travestido comienzan a bromear diciendo que a lo mejor se ha ido por ahí a ligar, y hay quien especula si “no será ...”, omitiendo la palabra. Como era de esperar, después de distintas peripecias don Juan logra el objetivo de encarrilar a su familia hacia el estilo de vida más sencillo: lo vende todo y se muda de nuevo al pueblo para hacerse cargo de su antigua botica.



Imagen 400: Don Juan cortejado por un señor muy pesado en *El calzonazos* (1974)

Fuente: DVD. Madrid: Producciones JRB, 2008

118 ~ *Onofre, de Luis María Delgado (1974)*

Tras la muerte de su padre en un burdel, Onofre se encarga del negocio familiar, una sastrería dedicada a la confección de hábitos y ropa clerical. La suerte le sonríe cuando después de un suceso traumático su mejor amigo Víctor decide retirarse a un convento y le deja las llaves de su apartamento y de su descapotable. Con gran torpeza trata de emular el estilo de vida hedonista de su amigo, que siempre había tenido gran éxito con las mujeres, pero Onofre es un chico de pocas luces y con unas habilidades de seducción más bien limitadas.

El truco de poner un anuncio ofreciendo habitación a cambio de clases de inglés, con el que esperaba atraer a guapas turistas le lleva a fracaso tras fracaso, entre otros la aparición de Rufino, una figura grotesca que encarna justo aquello que no busca: muy mariquita, vestido con ropas llamativas agitanadas y con un fuerte carácter, impone su presencia, le toquetea, le dedica un ridículo baile al son de una rumba y se abalanza sobre él ofreciéndose para hacerle la cama, poner la mesa y serle fiel como un perro. Onofre intenta disuadirle amablemente, pero al final, en la desesperación, tiene que echarle a patadas.



Imagen 401: La visita poco grata de Rufino en *Onofre* (1974)

Fuente: . DVD. Barcelona: Filmax, 2007

119 ~ *El insólito embarazo de los Martínez, de Javier Aguirre (1974)*

Curiosa historia en la que por un lado se glorifica el matrimonio reproductivo, y por el otro se hace una burla de las convenciones del género en relación a los asuntos relacionados con el embarazo femenino. Laura y Federico son una pareja de recién casados que están deseosos de formar una familia y tener hijos, que tal como les ha indicado con énfasis el cura en su boda es el fundamento de la institución matrimonial. Laura trabaja en una floristería y Federico como científico en un laboratorio químico. Para ella no es tan urgente, pero él sueña con ser papá y a medida que pasan los meses sin que Laura se quede embarazada su

entusiasmo inicial se convierte en desesperación y obsesión. Las pruebas médicas confirman que ambos son fértiles, pero no lo consiguen por mucho que lo intentan, lo cual da lugar a algunas escenas de cama recatadas, pero divertidas y con cierto erotismo.

Como contrapartida a los simpáticos protagonistas, hay un personaje, Serafín, que es un vecino amigo de la pareja y que se nos presenta de tan forma que no sea demasiado fácil identificarse con él. Aunque en su forma de vestir, siempre con traje y corbata, no hay rasgos que lo distingan, es visiblemente amanerado y muy pedante al hablar; queda ridiculizado cuando lee a los recién casados el poema "Oda a la boda", extraordinariamente cursi. Tanto Laura como Federico lo tratan con amabilidad, pero Federico tiene a veces que reprimir la risa ante algunas de sus salidas, y la madre de Laura, que no lo aguanta, le califica para sus adentros de "lila" y "pedazo de marica". Aparte de ser poeta, no sabemos a qué se puede dedicar. Siempre aparece regalando flores o comprándolas en la floristería de Laura. En una ocasión sabemos que está cortejando a un pollero llamado Agapito Berzosa del mercado de Orcasitas, porque le manda un ramo de flores con una nota un tanto afectada. Aunque no sabemos si su pretensión de seducir al pollero culmina con éxito y no se lleva a la pantalla ninguna relación de Serafín, al menos la película da a entender que esa posibilidad existe; ello nos sugiere que el relato tiene cierta pretensión normalizadora de la homosexualidad. El objetivo más obvio del relato es ensalzar la pareja heterosexual reproductiva, pero aparte de ridiculizar ligeramente a Serafín y de omitir los detalles acerca de su intimidad, no problematiza en exceso su vida privada. Excepto la suegra de Federico, todos lo tratan con cortesía.

Cuando a Federico le empieza a crecer la barriga y se descubre que está embarazado, asunto que el ginecólogo confirma asombrado, lo primero que comenta la madre de Laura es que no le extraña con tantas visititas de Serafín, "el vecinito, el de las poesías, el lila ese, un sinvergüenza". Reprocha a su hija que sea una pánfila por no darse cuenta, dando a entender maliciosamente que ellos dos deben tener alguna relación íntima y que Serafín es quien lo ha dejado embarazado; hay aquí una burla de la homofobia social presentando a una suegra homófoba, siempre dispuesta a sospechar y a expandir rumores. Laura no hace caso de los chismes de su madre, y aguanta con paciencia el embarazo de su marido, satisfaciendo sus absurdos antojos como comer nata con anchoas. Para evitar se rían de él cuando salen a pasear a la calle Federico termina travistiéndose, lo cual da lugar a distintas situaciones cómicas. La historia acaba con la noticia de que el estado de buena esperanza de Federico no era un verdadero embarazo, y con Laura dando a luz meses después a su primer hijo.

120 ~ *Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán ... y mucha música)*, de Angelino Fons (1974)

Es un musical con números espectaculares en el que el argumento es realmente lo menos importante. Un asunto aún innombrable de forma directa como era el de la homosexualidad, planea permanentemente en la historia más que nada en forma de temor: el temor a que el joven protagonista sea rarito, lo cual nunca llega a aclararse del todo. También aparece un psiquiatra muy amanerado y en algunos de los números musicales los bailarines adoptan unas actitudes un tanto ambiguas.

Marga es una actriz de teatro y una antigua estrella del espectáculo. Después de cuatro años, su hijo Carlos regresa de un prolongado viaje. Le es imposible reconocerlo en el aeropuerto por su pelo largo, barba y aspecto un tanto estafalario, cercano a la estética jipi (ropa oriental, grandes collares...). La razón de ello es que después de terminar sus estudios en Nueva York, pasó el verano en la India para entrar en contacto con la filosofía oriental. Marga observa con preocupación algunas actitudes extrañas en su hijo: tiene una colección de pelucas que se pone según su estado de ánimo y para combinar con el traje; emplea varios tipos de crema para cuidarse el cutis; ha colgado un póster con la imagen de un joven guapo y musculoso sentado en una bicicleta; hace yoga y adopta extrañas posturas; tiene gran cuidado con los sabores y los aromas cuando cocina; hace ganchillo; dice que tiene un íntimo amigo en Ámsterdam que se llama Hans... Y lo más raro de



Imagen 402: Arriba el psiquiatra mariquita. Abajo Carlos baila con aspecto andrógino. *Mi hijo no es lo que parece* (1974)

Fuente: VHS. Madrid: Bilig, 1988

todo: para desayunar en vez de chocolate toma acelgas con champán, porque asegura que tonifica su piel y estimula su espíritu. Por lo demás, uno de los números musicales lo protagoniza Carlos, que baila con un aspecto un tanto andrógino: pantalones rojos, grandes zapatos dorados de tacón grueso, pecho descubierto con algunos vistosos tatuajes y una extravagante pajarita en el cuello, así como una cara muy maquillada.

Las dudas que le han surgido en torno a la orientación sexual de Carlos motivan a su madre a intervenir comprándole aparatos de gimnasia y contratando a tres modelos esculturales para que despierten sus instintos jugueteando con él en la piscina. Como eso no parece funcionar, Marga lleva a su hijo a un psiquiatra, pero resulta ser peor el remedio que la enfermedad, porque el psiquiatra es un mariquita extremadamente amanerado y con un perrito de lanas en el brazo. Lo siguiente que hace la madre es colocar en el cuarto de su hijo un gran biombo lleno de fotos de estimulantes mujeres semidesnudas para despertar en él sus deseos heterosexuales. Incluso le pide el favor a Mónica, una vecina cabaretera, de que intente seducirle. Esto último sí funciona, de modo que Carlos acaba prometiéndose con Mónica. Sin embargo, a Marga eso le disgusta, ya que quería que Mónica despertara el deseo de su hijo por las mujeres, no que se casara con él. Entonces, para convencerla y que acepte el matrimonio, Mónica y Carlos hacen una comedia: fingen que se han separado y que Carlos se ha ido a vivir a París con el temido Hans. De esa forma, cuando la farsa se aclara, la madre acepta que su hijo se case con la cabaretera, ya que en su opinión es una opción preferible a que Carlos se vaya a vivir con el tal Hans, al que nunca llegamos a ver, pero que constituye una amenaza permanente para la consecución exitosa del matrimonio heterosexual. De hecho, la película termina con un número musical en el que todos brindan con champán y que se ve interrumpido por un niño que llama a Carlos para informarle de que tiene una conferencia de Hans desde Amsterdam. Carlos tira la copa y sale corriendo, lo cual asusta tanto a su madre Marga como a su novia Mónica, que exclaman ligeramente escandalizadas: ¡Hans!. Y con esa duda abierta llega el fin.

121 ~ *Las obsesiones de Armando, de Luis María Delgado (1974)*

Es una comedia en la que el viril protagonista tiene que superar el trauma que le ha supuesto presenciar la muerte de sus dos primeras esposas en las respectivas noches de boda, justamente en el momento en que se había bajado los pantalones y ellas lo contemplaron en calzoncillos. La primera murió de la impresión, no porque Armando estuviera extraordinariamente bien dotado, sino porque nunca ella había visto a un hombre en paños menores; la segunda simplemente porque resbaló en la bañera. Ahora Armando tiene pavor a intimar con ninguna mujer por miedo a provocar su muerte. Pero está dispuesto a resolver su problema, de modo que acude a un psiquiatra que le aconseja y comienza a cortejar a una chica que le gusta. Como era previsible, después de superar sus temores consigue casarse, con una chica virgen además, sin que a ella le ocurra nada esta vez.

Armando tiene un vecino muy mariquita, Jazmín, con el que mantiene un trato cordial y con el que tiene la suficiente confianza como para entrar a su casa desnudo de cintura para arriba a tomar café, bromear y charlar. La carencia de prejuicios de Armando con su vecino constituye una cualidad que le ensalza y que lo hace más deseable como modelo de masculinidad. Por el contrario, Jazmín, como era habitual en las comedias de la época, no se hace demasiado simpático a pesar de su amabilidad, porque es muy locaza, un tanto deslenguado y bastante inoportuno. Más que nada sirve para introducir alguna situación cómica como un día que Armando le pide consejo.

- Oye, ¿tú qué harías si una mujer te insinuara que la siguieras?
- La llevaría al oculista.

Pero a pesar de esa tolerancia hacia la homosexualidad de su vecino, lo que Armando no puede soportar es que alguien piense eso de él, teniendo en cuenta el enfado que le asalta cuando un conocido llega a la conclusión de que Armando debe serlo por su miedo a mantener relaciones con las mujeres:

- Pues chico, no te cases. No eres el único, hay muchos como tú (...) Mira, conozco yo uno que nació niño, pero como su madre quería niña lo vestía de color rosa, le compraba muñecas, le enseñó a coser, y luego conoció un muchacho inglés de muy buena familia, y como en Londres está permitido, pues se casaron.
- ¡Y luego qué! ¿Entonces tu crees que yo...?. Tú no has oído bien, eres más sordo que Goya. ¡A mi me gustan las



Imagen 403: El protagonista bromea con su vecino Jazmín en *Las obsesiones de Armando* (1974)

Fuente: VHS. Madrid: G.D., 1984

mujeres! ¿Te enteras? Blancas, negras, coloradas, me gustan todas, porque yo soy más hombre que el caballo de Espartero..

En suma, Jazmín es el contrapunto del héroe hetero, que es quien tras superar sus temores obtiene la felicidad en el amor y se ajusta a la norma social; Armando de hecho no invita a su vecino a la boda, pero él, que es muy descarado, acude de igual forma a la iglesia.

122 ~ *Los nuevos españoles de Roberto Bodegas (1974)*

Comedia heterocentrada que marca la otredad de la experiencia homosexual escenificando puntualmente un chiste de mariquitas, lo cual ha sido bastante frecuente en nuestro cine. La película se burla a los procedimientos empresariales modernos procedentes especialmente de Estados Unidos, en los que se indaga en profundidad en la psicología y la vida íntima del empleado con objeto de convertirlos en unidades de producción altamente rentables. Los protagonistas son cuatro administrativos y un conserje de la empresa de seguros "La confianza", que al ser adquirida por la multinacional "Bruster and Bruster" tienen que convertirse en hombres de Bruster. Para ello deberán cambiar su apariencia y someterse a unas sesiones de formación intensiva que los transformará en vendedores eficaces y agresivos de seguros a puerta fría. Los cinco amigos son inequívocamente heterosexuales, todos ellos con sus familias excepto el conserje Antonio, que vive solo y del que la empresa sospecha que pueda ser marica, aunque él lo niega tajantemente.

La única ocasión en que aparece un personaje claramente identificable como homosexual el objetivo es obtener efectos cómicos, llevando a escena un chiste de mariquitas en el que se ridiculiza la posibilidad de que dos personas del mismo sexo vivan como pareja. En una de las visitas del vendedor José Ortiz intenta colocarle un seguro a un hombre maduro muy amanerado; le asegura que Arturito, que imaginamos es su pareja, quedará a salvo de toda contingencia si él faltara, bien cuidado y con asistencia médica. Obviamente a José lo que le interesa es vender, y no hace ascos con las preferencias sexuales de sus clientes. Pero cuando el cliente llama a Arturito para darle la buena noticia descubrimos que Arturito es un perro grandote, y que el mariquita pretendía hacerle beneficiario de un seguro de vida.

123 ~ *Una libélula para cada muerto, de León Klimovsky (1974)*

Cinta de intriga, virulenta en cuanto a su homofobia, que está protagonizada por Paolo, un policía muy masculino y muy hetero que investiga una serie de muertes cometidas por el "asesino de las libélulas". Este criminal se encarga de eliminar a gentes moralmente reprobables: un necrófilo, un exhibicionista, un heroinómano... El rudo Paolo llega a comentar que se alegra de que ese asesino múltiple les esté librando las calles de toda esa gentuza, pero su misión es descubrir quién es el criminal; como única pista tiene el botón que la última víctima arrancó al asesino, un botón raro de una prenda femenina.

Un día Paolo y su mujer acuden a casa de un arquitecto en la que se reúne un grupo de amigos. Entre ellos se nos muestra a Vitorio, un hombre muy afeminado, con bigote y un aspecto en el vestir algo estrafalario al estilo jipi, enjoyado con anillos pulseras y collares. Poco se cuenta de su intimidad, pero su caracterización plana y estereotipada que contrasta con el resto de los invitados masculinos a la fiesta, lo hace claramente identificable. En su caracterización se emplean la mayoría de los rasgos de estereotipación que se atribuyen al personaje homosexual: es perfectamente reconocible por su vestimenta llamativa, el amaneramiento de sus gestos y su forma de hablar; su sexualidad marca su estilo de vida; no parece que tenga pareja ni se conoce que tenga ningún ligue; sus actitudes ridículas llevan a que nos desidentifiquemos de él; su profesión es la de modisto; su destino la muerte, ya que es parte de la escoria social.

Vitorio es amigo de Paolo y le promete averiguar algo acerca del extraño botón, imaginamos que porque es modisto. Es por tanto aparentemente un aliado del policía, pero esto es más que nada una manera de ensalzar la figura del héroe atribuyéndole una pretendida ausencia de homofobia, y de disfrazar el mensaje moralizante que se pretende hacer llegar a los espectadores. Lo cierto es que Vitorio es la siguiente víctima del asesino en serie, lo cual lo incluye dentro de la lista de perversos eliminables. Y más avanzada la película presenciamos la muerte de otro personaje igualmente estereotipado: un travesti que es jefe de una banda de



Imagen 404: Vitorio es uno de las víctimas del asesino de *Una libélula para cada muerto* (1974)
Fuente: DVD. Madrid: Trippictures, 2006

tráfico de drogas y al que el héroe, aparentemente carente homofobia, abate a tiros con firme expresión de estar impartiendo justicia.

124 ~ *Odio mi cuerpo*, de León Klimovsky (1974)

Peculiar cinta de intriga y ciencia ficción coproducida por España y Suiza que explora con cierta originalidad los vericuetos de las diferencias de género. El recurso argumental que emplea para ello es la de presentarnos a un protagonista masculino, Ernesto Knoll, cuyo cerebro es trasplantado al cuerpo de una chica llamada Lena por un científico sin escrúpulos. El experimento es todo un éxito, pero para Ernesto no es cómodo seguir sintiéndose hombre, verse atrapado en un envoltorio femenino y tener que conducirse como una mujer. En la calle y en el metro los señores lo acosan y meten mano, no puede obtener un empleo bien remunerado por ser mujer y para poder trabajar tiene que hacer concesiones a sus superiores. Cuando le cuenta lo que le ha sucedido a un psiquiatra y a un sacerdote, solo encuentra incompreensión; algo similar a lo que le ocurre en nuestro entorno a cualquier transexual o persona con disforia de género.

En una ocasión Ernesto, en el cuerpo de Vera, no puede evitar sentirse atraído por una amiga suya y comienza a acariciarla y desnudarla. La otra al principio se siente un poco aturdida por ese imprevisto acercamiento lésbico, pero en última instancia acepta; Ernesto, sin embargo, consciente de que son dos cuerpos de mujer los que están entrando en contacto, se siente mal y se echa para atrás. También está a punto de mantener relaciones con varios hombres que, fascinados por su belleza física, tratan de seducirla; en alguna ocasión incluso parece sentirse complacida, como si su cuerpo femenino le estuviera incitando al contacto físico con ellos, pero su cerebro masculino rechaza enérgicamente esa idea, probablemente porque considera que estaría incurriendo en relaciones homosexuales. Este asunto se lleva a las cámaras un par de veces de forma ligeramente antierótica: el hombre abraza y besa a Lena, pero en cierto momento la imagen de Lena es sustituida por la del cuerpo ya desaparecido de Ernesto, quien inmediatamente reacciona con violencia y rechaza el contacto, todo ello acompañado de una música inquietante. Por medio de este subterfugio, dejando claro eso sí que las prácticas homosexuales son reprobables, se llevan a las pantallas algunos abrazos y besos fugaces entre varones.



Imagen 405: *Odio mi cuerpo* (1974) emplea un inteligente subterfugio para representar un beso entre hombres.

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

125 ~ *Cinco almohadas para una noche*, de Pedro Lazaga (1974)

Entretenido musical escrito a la medida de la diva Sara Montiel, cuenta las peripecias de Rosa, una cabaretera que sobrevive con cierta holgura en la España de 1936 gracias a su talento artístico y a su habilidad para seducir a hombres que la protejan. La desinhibición sexual de Rosa es bastante sorprendente teniendo en cuenta la moral vigente: durante su estancia en un balneario de lujo en el que ha sido contratada como cantante se acuesta la misma noche con cuatro caballeros diferentes y los mantiene como amantes durante algún tiempo además de seguir viéndose con su chulo habitual; por ello, cuando se queda embarazada le resulta difícil averiguar cuál de los cinco hombres es el padre. Es cierto que la diva muere en el parto, trágico evento que contiene cierta moraleja, aunque no consigue que la promiscuidad y descaro de Rosa dejen de ser rasgos atractivos de su persona.

Pero yendo al asunto que nos ocupa, mencionar que el relato incluye dos secundarios cuya homosexualidad se insinúa con cierta claridad. Uno de ellos es el gerente del balneario, un señor con bigote



Imagen 406: El gerente y el musculoso en *Cinco almohadas para una noche* (1974)

Fuente: DVD. Madrid: Producciones JRB, 2009

muy antipático y estricto, que trata con desprecio a la artista y le prohíbe sin éxito llevar invitados a su habitación; el hecho de que hable con acento extranjero es otro más de los rasgos que contribuyen a que el espectador se distancie de este individuo que por lo demás no muestra inicialmente rasgos visibles que revelen su orientación sexual. Eso es algo que adivinamos cuando ya bien avanzada la historia vemos cómo se acerca a un bailarín que exhibe voluptuosamente los bíceps, y comienza a acariciar extasiado sus músculos, situación que transmite cierto erotismo; la sonrisa mutua que se dedican lo dice casi todo, aunque la situación es más bien ridícula en contraste con los apasionadas relaciones de la protagonista. Por lo demás, la película incluye algunos gags típicos de la modalidad indirecta: uno de los amantes se traviste para que la confundan con una mujer y le dejen entrar en su cuarto; sobre otro recaen las sospechas de que pueda ser homosexual cuando se descubren algunas prendas femeninas en su habitación, lo cual da lugar a una ligera crítica de la homofobia social entre las familias de clase acomodada.

126 ~ *Juego de amor prohibido*, de Eloy de la Iglesia (1975)

Es una metáfora de la democracia que estaba por llegar. Según la visión que transmite el director vasco, recuperar la libertad propiciaría una revolución de las masas hasta entonces domesticadas que acabarían con el orden tradicional impuesto por la burguesía y la nobleza e implantarían un orden moderno con otros valores culturales. Rodada cuando aún existía en nuestro país la censura previa, se emplea la modalidad oculta de representación para plantearle dudas al espectador sobre la preferencia sexual del protagonista, Luis, y en torno a la extraña relación de amor-odio que éste mantiene con su asistente personal Jaime.

Conocemos a estos dos personajes cuando Jaime despierta a don Luis, le avisa de que ya es tarde y le ayuda a ponerse la bata. Luego, mientras Luis desayuna Jaime se corta el pelo en la cocina. Sabremos entonces que Jaime lleva ya dos años escondido en el lujoso caserón de Luis, un hombre en la cincuentena, soltero, rico y distinguido. Perseguido por algún delito que ha cometido, el joven, de unos treinta años, tiene que soportar el trato en ocasiones humillante y los juegos de dominio que sobre él ejerce don Luis, al que tiene que servir como si fuera un criado a cambio de su protección y su silencio. Luis aparece caracterizado con lo que hemos denominado anteriormente una *estereotipación diluida*. Es un hombre refinado que toma su taza de café con aire distinguido; va maquillado muy discretamente, pero sí lo suficiente como para que el espectador note sus labios ligeramente pintados. Su compostura y elegancia, que siga soltero a su edad avanzada así como el hecho de que viva a solas con un hombre más joven abre un interrogante en el espectador.

Los dos amigos se entregan en ocasiones a juegos un tanto violentos (bofetadas, puñetazos...), que de acuerdo con los cánones de la época parecen una forma más aceptable de plasmar en la pantalla sus vínculos afectivos que la representación directa de los hipotéticos contactos sexuales que puedan tener lugar entre ellos. Otras veces viven momentos de inusual cercanía física en la que los gestos y las miradas dicen mucho más que la información que transmite literalmente el diálogo. En concreto, en cierta ocasión don Luis le ha comprado un peine para cortar el pelo a su amigo, y peina suavemente a Jaime, que muestra el torso desnudo. Mientras charlan la cámara se acerca muy lentamente, desde un plano medio hasta alcanzar un primer plano de sus caras, lo cual expresa una especial intimidad entre ellos. Las palabras de Luis además dejan entrever que para él la convivencia con Jaime representa algo especial que no llega a expresar directamente, pero que no es difícil de imaginar.

Desde que estás aquí, esta casa ha sido el lugar más apartado del mundo. Nunca ha venido nadie. Ni un familiar, ni un amigo, nadie. Antes recibía visitas, incluso daba alguna fiesta. Desde que tú llegaste rompí con todo. Sí, esta casa se ha convertido en una isla.

Don Luis es profesor de una academia mixta más que nada por distraerse, porque económicamente es muy solvente. Es el último día antes de las vacaciones, y mientras da su clase de literatura hay dos jóvenes, Julia y Miguel, que no prestan ninguna atención porque han planeado fugarse de casa juntos. El profesor se da cuenta, y deliberadamente espera a que comiencen a hacer autoestop para hacerse el encontradizo, recogerlos en el coche e invitarlos a pasar la noche en su caserón, con aviesas intenciones. Efectivamente, después de ofrecerles todas las comodidades y de que presenciemos de forma más explícita los contactos sexuales entre los jóvenes, don Luis y Jaime les impiden salir de los límites de la propiedad, en la que quedan



Imagen 407: La ambigua relación entre don Luis y Jaime en *Juego de amor prohibido* (1975)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2001

atrapados sin posibilidad de escapar, sometidos a diferentes juegos de sumisión y de dominio. Es entonces cuando se produce la revolución simbólica: Jaime se pone de acuerdo con Julia y con Miguel para apropiarse de los bienes del refinado don Luis, a quien encierran atado en el sótano, hasta que éste se suicida cortándose las venas.

127 ~ *El asesino de muñecas*, de Miguel Madrid (1975)

Es una película de intriga que va en la línea, más frecuente en el cine anglosajón que en el español, de asociar la feminización y la dualidad interior con la psicopatía. Al inicio del relato un individuo se presenta ante la cámara destrozando una muñeca mientras anuncia pomposamente al espectador que la película que van a presenciar es:

El autopsicoanálisis de un psicópata cuya enfermedad mental está basada en uno de los resortes más característicos de la psicopatología criminal: el drama de la doble personalidad.

En esta extraña historia el protagonista es Paul, un estudiante de medicina de veinte años cuya aspiración es hacerse cirujano cardiovascular, pero al que han suspendido porque no soporta ver la sangre. Es hijo de una pareja que trabaja para una condesa, como jardinero y como sirviente. La forma de vestir de Paul es un tanto llamativa (un jersey de corte moderno y color naranja brillante, camisas abiertas, pantalones ceñidos...); sus actitudes, y cierto amaneramiento pueden hacernos dudar desde el principio de su orientación sexual, aunque lo único que se dice de forma explícita es que siente cierto miedo a relacionarse con las mujeres y que todavía no ha mantenido relaciones con ninguna. Tiene extrañas costumbres como coleccionar muñecas y mariposas, símbolos evidentes de lo femenino. Varias veces la cámara se recrea en su cuerpo desnudo y semidesnudo. La aparente heterosexualidad de un joven como este que está retratado con muchas marcas que denotan su posible homosexualidad crea una disonancia.

Entretanto, se producen en la ciudad una serie de asesinatos de chicas a manos de una persona enmascarada con voz femenina, que antes de cometer sus crímenes cosifica a sus víctimas, ya que las ve como maniqués. Esa voz, diferente a la de Paul, y el hecho de que el chico sea tan sensible ante la visión de la sangre despistan inicialmente al espectador. Pero obviamente Paul es el asesino.

Paul tiene que pasar el verano cuidando del jardín mientras sus padres se van de vacaciones. Hay por allí viviendo con la condesa un niño un tanto sádico llamado Rober, que destroza muñecas y es un pirómano en potencia, con el que Paul inicia una extraña relación. Se entretienen luchando de forma un tanto morbosa, y juegan también a los médicos; en cierto momento parece que Paul quiere abrirle realmente el pecho al niño con un bisturí para alcanzar su corazón. No es que se trate de una relación explícitamente pedófila, pero se sugiere cierta extraña perversión tanto en Paul como en Rober y cierto interés mutuo. Por otra parte, la condesa se siente atraída hacia el joven, e intenta pasar la noche con él, pero Paul después de dudar un poco decide que no, porque le da miedo. Sin embargo, sí accede a iniciar una relación romántica con Audrey, la hija de la condesa, que también está pasando el verano en la mansión y se aburre.

Es entonces cuando nos enteramos de que Paul tuvo una hermana que murió, y que su madre intentó reemplazarla convirtiendo a Paul en una niña, convenciéndole de que su nombre era Catherine, vistiéndola con ropas femeninas y obligándole a jugar con muñecas. En su imaginación, Paul le reprocha a su madre que haya creado en sí un doble ser, una bestia humana, Catherine, que obra independientemente a su voluntad y que odia a las muñecas hasta el punto de querer matarlas. La relación de Paul con Audrey, con la que vive bonitos momentos, hace que la Catherine que hay dentro de él se rebele y le incite a cometer varios macabros asesinatos, incluido el de la hija de la condesa.



Imagen 408: *El asesino de muñecas* (1975) recrea el tópico de la doble personalidad (hombre /mujer) como origen de la psicopatía asesina.

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2007

128 ~ *Virilidad a la española*, de Francisco Lara Polop (1975)

Españolada que enlazando con la política natalista del régimen de Franco ensalza la virilidad entendida como la alta capacidad masculina de expandir su semilla y procrear abundantemente. El humilde protagonista capta las simpatías de su público con sus candorosas aventuras amorosas, su potencia procreadora y la gracia con la que canta la canción de *la minifalda*: "No me gusta que a los toros te pongas la minifalda. La gente mira parriba, porque quieren ver tu cara y quieren ver tus rodillas..." Como contrapuntos de este modelo de masculinidad hispano, el relato nos presenta varios personajes indeseables (desde el punto de vista ideológico que destila el relato) del mundo de la cultura: entre otros, un conferenciante de izquierdas que pretende introducir el cine comprometido en el pueblo y fundar una filmoteca, o un pianista muy mariquita.

Orencio es un joven que lleva con su anciano padre una pequeña fábrica de gaseosa en Tordesillas de los Infantes, una aldea castellana. Desde hace varios años tiene una novia, Angelita, de la que está muy enamorado y a la que respeta. Pero un día tiene un desliz con otra joven, Vindemia, en una vaquería y la deja embarazada. Poco antes de la obligada boda le llaman para hacer el servicio militar, lo cual hace que la ceremonia se retrase hasta después de la jura de bandera. Vindemia tiene quintillizos, pero para su fortuna, cuando Orencio vuelve de la mili ya se ha casado y se ha ido a Suiza. La historia se repite dos años después con otra chica, Peregrina, con la que se tiene que casar y que también da a luz a cinco bebés, pero que muere en el parto. Esto hace que su fama procreativa se extienda y que empiece a ser requerido como semental, como distribuidor de lencería fina y como objeto de investigación científica, además de recibir la "medalla de los superpotentes" y de sufrir el asedio de múltiples mujeres que desean ser madres. Todas estas situaciones y el hecho de que su tienda de lencería prospere, hacen que la mentalidad de Orencio y de su novia Angelita vaya evolucionando, se casen y tengan de una vez siete bebés.

Como contrapunto al fértil Orencio el relato presenta un personaje que adivinamos homosexual, caracterizado negativamente y que constituye una referencia indeseable para que los espectadores masculinos se desidentifiquen de él. Se trata de Doro, un pianista muy afeminado, colérico y de mal carácter, que es representante de Tilba, una cabaretera a la que acompaña al piano en sus representaciones. Su forma de vestir, con un pañuelo al cuello y unos pantalones rojos en una ocasión, y mostrando una corbata roja en otra, lo marcan también como homosexual. Ella desea quedarse embarazada, pero como Doro no está por la labor tiene que conformarse con tener caniches en una cuna a los que trata como si fueran bebés.



Imagen 409: Doro y Tilba en *Virilidad a la española* (1975)

Fuente: VHS. Barcelona: Revival, 1987

- Ay, que hermoso sería, Doro, un hijo tuyo y mío.
- Tirba, ¿pero qué estás pensando?
- Tú sabes que mi ilusión es tener un niño, muchos niños, cuantos más mejor. Por eso tengo perritos, porque tú no me haces caso.
- ¿Y por qué tengo yo que hacerte caso? ¿Es que no hay en el mundo más hombres que yo?
- Sería estupendo. Mi representante, el padre de los hijos de Tilba....
- Qué horror, grima me da pensarlo -responde Doro con mucho amaneramiento.

Pero ella le insiste e intenta engatusarle con caricias:

- ¿Pero es que no te gusto ni un poquito?
- Uy, no me hago a la idea de cumplir como un hombre. ¿Qué quieres? Falta de costumbre.

Al final tiene que ser nuestro héroe procreador Orencio el que tiene que encargarse de dejar preñada a Tirba, dada la falta de virilidad del pianista.

129 ~ *Un lujo a su alcance*, de Ramón Fernández (1975)

Típica cinta de la época que tiene como protagonista a un simpático heterosexual con el que el espectador está llamado a identificarse y que incluye la figura del mariquita risible como modelo negativo de masculinidad. Presenta la novedad de que, al contrario que la mayoría de las comedias de la época franquista, el héroe decide vivir libre de imposiciones sociales y se zafa de la obligación de formar una familia al uso.

Debido a su don de gentes y su atractivo Miguel tiene a rebosar el salón de belleza *Beautiful* que regenta

con su esposa Marta. Siempre está rodeado de mujeres que solicitan sus masajes en el salón y a domicilio; también atiende a Rosario, un mariquita muy pesado que siempre se le está insinuando. Rosario vive con su madre, trabaja bordando para las monjas, luce una espantosa peluca, no para de decir tonterías y siempre le recibe insinuante en bata. Miguel lo soporta porque es dinero, pero cuando va a su casa se limita a mandarle que haga ejercicios y aprovecha para dormir a pierna suelta, que es lo que necesita. Porque la ambición de Marta es tan desmesurada que tiene permanentemente bajo control a su marido para que trabaje, asista a actos sociales y cumpla sus deberes conyugales sin permitirle un instante de reposo. La muerte repentina de Marta supone para él una liberación: deja de trabajar, recupera todo el sueño atrasado y se dedica a hacer el gandul en compañía de su perro fiel, que nada le exige. Pero todo su entorno se escandaliza y comienza a urdir la forma de volver a hacer de Miguel un trabajador altamente productivo, incluido Rosario, que echa de menos sus masajes y sugiere que le denuncien para que le juzguen de acuerdo a la ley de vagos y maleantes -de la que se insinúa Rosario ha sido víctima- y vuelva al tajo. La que más cerca está de persuadirle es una de las chicas de salón, quien lo seduce, con mucho tacto va encauzándole de nuevo hacia la rígida disciplina en el que le había tenía sujeto su difunta esposa y le embauca para que se case. Pero Miguel reacciona a última hora y con un ostentoso corte de mangas huye de la iglesia, del matrimonio y de la sociedad de consumo.



Imagen 410: Miguel y Rosario en *Un lujo a su alcance* (1975)

Fuente: VHS. Madrid: Super Video, 1987

130 ~ *Un día con Sergio*, de Rafael Romero Marchent (1975)

Amena comedia romántica en la que Valentina, una paleta de pueblo, viaja a Madrid porque ha ganado el concurso convocado por una marca de cosméticos. El premio consiste en que podrá pasar veinticuatro horas con el galán de sus sueños, Sergio, un actor bastante mujeriego y calavera con el que experimentará todo tipo de situaciones estrambóticas.

Pero antes de encontrarse con Sergio la firma de cosméticos se encarga de convertir a Valentina en toda una princesa con un tratamiento de belleza completo y le regala un vestuario confeccionado por un afamado diseñador de modas. Es en este contexto en el que aparecen dos personajes cuya homosexualidad queda sugerida, el peluquero y el modisto, ambas profesiones pertenecientes al estereotipo. Cuando el modisto elogia lo exquisita y estremecedora que está Valentina, moviendo las manos con mucho amaneramiento mientras habla, ella imita burlonamente sus gestos y suelta con desparpajo:

Hay que ver cuantos son en su gremio, ¿eh? En mi pueblo solo había uno y lo echaron a pedradas.

El comentario podría interpretarse como una ligera crítica a la homofobia social, ausente del refinado mundillo artístico, pero también como la reflexión de que en el sencillo ambiente rural del que proviene la protagonista, que en última instancia es el que ensalza el relato, ese tipo de desviaciones no tienen cabida. En todo caso la homosexualidad queda claramente acotada en el espacio que ocupan estos personajes estereotipados, y aislada así simbólicamente del resto de la sociedad.

131 ~ *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda (1976)

Se trata de la primera película española que abordaba en profundidad el asunto de la transexualidad, que como vimos se trata en muchos aspectos de una creación médica. Ya en el cartel de la película se nos brinda la definición “Es transexual quien siente el deseo irrefrenable de cambiar de sexo”, y se nos ofrece la imagen estereotipada de una conexión necesaria entre las personas que tienen este tipo de inquietudes con los espectáculos de transformistas. También incorpora en el relato el que según el discurso médico es el destino inevitable para el transexual; el de someterse al quirófano para convertirse en una mujer completa. Así, el personaje principal, después de la operación, obtienen el amor de un hombre “verdadero”, entendido como tal a un hombre heterosexual que la ama como mujer. Lo que fue en su momento una película en cierta forma reivindicativa, dado que la operación de cambio de sexo fue ilegal en España hasta 1983, con el paso del tiempo ha perdido gran parte de su interés por haber constituido una mera correa de transmisión del discurso médico sin matizarlo.

José María es un chico de dieciséis años muy femenino. No es que sea amanerado, pero su apariencia es un tanto andrógina, tienen una constitución física fina, y sus intereses se alejan de los habituales en los chicos

de su edad: le gusta cuidar a los niños y la literatura le interesa más que los ejercicios físicos violentos. Trabaja de camarero en el restaurante de su padre, donde algunos clientes lo confunden con una chica y se dirigen a él en femenino. En el instituto, le llaman nena, mariquita, le amenazan con "hacerle cosas", se burlan de él y le acosan hasta hacerle llorar; por eso, el director del instituto habla con la madre para explicarle que José María es diferente a los otros chicos, que no es normal, sino tal vez demasiado dócil y demasiado delicado...y le insinúa que lo saque del centro y que lo lleve al médico para "curarle". Cuando el padre se entera de la "anormalidad" de su hijo, se niega a llevarlo al médico, recrimina a su mujer haber mimado tanto al niño y se propone hacerle un hombre. Para ello lo deja en la casa de campo de unos amigos haciendo trabajos físicos como cortar leña, y luego se lo lleva a Barcelona para que vea un espectáculo erótico. José María disfruta mucho porque todo le parece muy divertido, pero su padre no parece darse cuenta de que es porque se identifica con las artistas, no porque se sienta atraído por ellas. Entonces es cuando el presentador anuncia la aparición de un fenómeno, como si estuviera mostrando al público un monstruo de feria.



Imagen 411: Bibí, un enigma biológico. *Cambio de sexo* (1976)

Fuente: VHS. Madrid: Sogepaq Vídeo, 1997

Son las 12 de la noche, la hora de Bibí Andersen, un misterio de la Naturaleza, el enigma biológico de nuestro siglo. Es suspense hecho carne.

Después del striptease protagonizado por Bibí, incluso el padre se asombra.

- Pero qué es eso, ¿lo lleva pegado? - pregunta el padre.
- Las tetas las lleva pegadas, pero lo otro es tan suyo como su madre, que solo hay una -le aclara la prostituta que está con ellos, y a quien su padre le ha encargado que inicie a su hijo.

La experiencia de José María con la prostituta es un fiasco, ya que le es imposible reaccionar y la rechaza con miedo. Con gran enfado, el padre vuelve a dejar a José María en la casa de campo, pero el chico en cuanto puede se escapa a Barcelona, se busca una pensión, encuentra un trabajo de peluquero y comienza su transformación en mujer. Trabajando en la peluquería vuelve a ver a Bibí, con la que empieza a hacer amistad.

Ahora que se ha transformado en María José sin gran esfuerzo por su apariencia andrógina, hace un primer intento de relacionarse con un hombre. Se trata de un motorista seductor y maduro que no sospecha nada y se la lleva a su casa, pero que cuando descubre que María José tiene pene reacciona indignado, le insulta llamándola "maricón de mierda" y la abofetea. María José, desesperada, intenta sin éxito castrarse con una navaja de afeitar.

A partir de ahí será Bibí la que se encargue de guiarla. Le presenta al Sr. Durán, el empresario que lleva el espectáculo, para que le dé trabajo, y le explica que hay otras formas de deshacerse del pene; ella misma, dice haciendo con los dedos un gesto de tijera, se lo ha quitado hace poco en Casablanca y está muy satisfecha con el resultado. Ahora tiene más dificultades en el trabajo porque parece que antes todo el mérito estaba en enseñar el pito, pero de todas formas dice estar muy contenta: "Yo quería precisamente eso: ser como las demás".

María José, fascinada ante la posibilidad de convertirse en una mujer cien por cien, empieza un proceso para extirpar radicalmente todo rastro de mentalidad y de apariencia masculina, y a hormonarse para hacerse más femenina corporalmente. Esto tal vez sea lo menos logrado en el relato, ya que al ser una actriz la que interpretaba desde el principio el papel de un José María con una apariencia más que nada andrógina, después de todo este proceso de supuesto cambio no se percibe prácticamente diferencia alguna.

Entretanto, María José comienza a enamorarse de su jefe, el Sr. Durán, quien en principio tienen reparos en iniciar una relación con una "travesti de mierda", tal como la llega a llamar en una ocasión, pero que finalmente le declara su amor y comienza a considerarla como su mujer. Este personaje, que se nos aparece plano y desdibujado, se muestra de acuerdo en que María José se opere y la acompaña al médico, quien después de advertirle que la operación es irreversible le muestra a ella y al público una sesión de diapositivas en que se explica con detalle como se lleva a cabo el proceso quirúrgico: básicamente, se extirpan los testículos, y se crea una vagina artificial en la cual el grande ocupa el lugar del clítoris. Mientras la operan, ella tiene una pesadilla: vestida de blanco, y en brazos de su marido muere desangrada con una gran mancha roja en su vestido de novia.

La película termina con la dudosa afirmación de que María José seis meses más tarde de la operación experimentó su primer orgasmo femenino. Sabemos que tal vez una transexual operada pueda sentirse consigo mismo mejor que antes por el hecho de haberse adaptado a las prescripciones heterosexistas y haber dejado de ser un transexual para convertirse en una mujer "normal". Pero ciertamente, debido a la agresiva intervención quirúrgica a la que se ha sometido, el placer que pueda obtener de las zonas erógenas genitales no es comparable ni con el de una mujer ni con el de un hombre que conservan sus órganos genitales intactos.

132 ~ *Haz la loca ... no la guerra*, de José Truchado (1976)

Con la llegada de la democracia, tres mariquitas que estaban ingresadas en prisión van a obtener la libertad. Se trata de Dani, la Sorda y Correcaminos. La película transmite cierto mensaje reivindicativo en relación a la injusticia que supone que estén presos, pero lo hace de forma muy laxa. En primer lugar no nos queda claro el motivo de que estén allí encerrados, si como consecuencia de la aplicación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que estuvo vigente en España entre 1970 y 1979, o por ser delincuentes. En segundo lugar, su vida en prisión parece muy relajada para ellos, e incluso divertida. Dani y La Sorda realizan trabajos femeninos en una sala de costura, acompañados de otros presos, y se permiten bromear con su amable carcelero. Por su parte Correcaminos trabaja en el economato y se siente tan a gusto después de seis años allí que no recibe con demasiada alegría la noticia de su liberación, porque piensa que no va a estar mejor en ninguna otra parte. En este sentido, la película ni tan siquiera menciona que hasta hacía poco en España se había internado en centros de reeducación a muchos hombres con la pretensión de verificar la supuesta efectividad de las terapias de conversión aversivas, los electroshocks o la lobotomía para curar la "homosexualidad".

Cuando salen de la prisión les vemos correr dando saltitos, la Sorda vestida totalmente de rosa y Correcaminos con una llamativa camisa violeta. Fuera les esperan tres de sus amigos con ramos de flores, a los que abrazan y besan muy efusivamente. Son Natalio, que es modisto, Francis, que es actor, y Coliflor, que es pastor de ovejas pero que también se dedica a los espectáculos de transformismo. Todos son muy reconocibles por su forma de vestir, sus gestos, sus vocecillas aflautadas y los grititos que dan cuando se asustan o se sorprenden.

Para caracterizarlos se recurre a los elementos típicos que empleaba el cine de la época para marcar al homosexual: flores en el ojal, caniches en el brazo, pañuelos en el cuello... Suelen hablar entre ellos en femenino y se dedican a sí mismos apelativos despectivos como "marichuela", "vieja", "cínica" o "ceporra", rasgo habitual entre los grupos marginales. En realidad entre ellos no hay un protagonista. Más bien se trata de un personaje colectivo extremadamente estereotipado, en el que el relato deposita la homosexualidad como conducta que lleva inherentemente asociados rasgos afeminados y la ausencia de toda virilidad. Además se traslada al público el concepto de que esos rasgos pertenecen a la naturaleza de los personajes. Correcaminos por ejemplo afirma que lo suyo es de nacimiento.

También aparece un personaje transexual, Agata, muy femenina e indistinguible que trabaja como modelo para el modisto Natalio. Asegura ser argelina y haber llegado hace poco de París, pero en realidad antes se llamaba Braulio y es de origen extremeño. Natalio expresa la admiración y envidia que siente por sus pechos artificiales. Se transmite así la idea de que es fácil que se produzca el paso de ser homosexual a emprender el tránsito hacia una apariencia exclusivamente femenina tal como hacen las travestis y los transexuales.

Como contrapartida, el relato nos presenta a un personaje heterosexual, el pintor Luis, mucho más avisado, que con el asesoramiento de los mariquitas aprende a hacerse pasar por homosexual adoptando sus poses y gestos con el objetivo de poder acercarse a Lola, una joven cantante de la que se ha enamorado. Con la excusa de retratarla, consigue pasar horas a solas con ella sin que su madre, en permanente alerta para alejar a todos los hombres que puedan mancillar su virtud, sospeche que ese artista afeminado pueda suponer algún peligro.

Luis además de ser más guapo y viril que los mariquitas tiene varias amantes con las que mantiene relaciones sexuales; estas son las únicas escenas de la película con cierto erotismo y con algún semidesnudo. Por el contrario para el grupo de homosexuales la satisfacción sexual y afectiva parece estar negada, excepto en un caso: el de Francis.



Imagen 412: Dani, La Sorda y Correcaminos, en el economato de la prisión. *Haz la loca...no la guerra* (1976)

Fuente: VHS. Barcelona: Kram Vídeo and Film, 1982

Cuando se hace público que la cantante Lola se va a casar con su representante don Enrique, Francis monta una escena delante de todos que revela la relación secreta que había mantenido durante un tiempo indeterminado con el representante. Hasta entonces, don Enrique en los breves momentos en los que había aparecido en pantalla se nos había presentado como un personaje serio y los espectadores habían asumido su heterosexualidad. Después de esta escena, que arruina su futuro matrimonio con Lola, se monta un pequeño drama: Enrique persigue a su amante masculino para conseguir que lo perdone y solloza suplicándole que abra la puerta de la habitación en la que se ha encerrado. Ante esta situación el grupo de mariquitas reacciona con estupor por el secreto con el que habían mantenido su relación y se ríen de ellos, especialmente de Enrique, por haber sido “una oculta”. Luego sabremos que los dos hombres estabilizan su relación y que Enrique se encargará de promover como actor a su novio Francis. Aunque imaginamos que Francis y Enrique mantiene relaciones sexuales, el relato omite totalmente este aspecto, ya que no muestra ni una sola caricia o muestra de afecto entre ellos. Por el contrario las relaciones de Víctor con sus amantes femeninas se llevan a la pantalla de forma explícita, y de hecho la película termina con un apasionado beso que se dan Víctor y Lola cuando ésta averigua que el pintor estaba fingiendo ser homosexual para poder estar cerca de ella. La prolongada escena en la que la cantante y el pintor se están besando se intercala con las imágenes de Dani, La Sorda y Correcaminos, que han vuelto a dar con los huesos en la cárcel por haberse dedicado a los robos y estafas, hasta el punto de haberse vestido en una ocasión de monjas para vender un convento a unos inversores incautos que creían estar haciendo un gran negocio. Los tres parecen muy contentos de estar de nuevo en la prisión que consideran su propia casa.

Referencias específicas: Melero (2009)

133 ~ *Ellas los prefieren locas*, de Mariano Ozores (1976)

Burda comedia coproducida entre España y México. El Sr. Alberto Garcés es un ejecutivo casado con Freda, hija del presidente de la compañía en la que trabaja, que vive en Holanda. Alberto tiene además como amante a Mili, una pintora a la que mantiene. Y Mili tiene un vecino muy afeminado, Pedro, que trabaja de transformista en un cabaré con el nombre artístico de Cinderella.

Como Alberto es muy homófobo choca desde el principio con Pedro, que es indiscreto y muy deslenguado; sus gestos amanerados y lengua viperina inclinan al espectador masculino a desidentificarse de este personaje, que además con su acento mexicano aumenta aún más la sensación de extrañamiento. Canario flauta, maricón, imbécil, desviado social o deficiente hormonal, son algunos de los apelativos que Alberto emplea para dirigirse a este ser que le repele, pero al que el destino le unirá estrechamente porque simbólicamente es parte de sí mismo.

Cuando la mujer de Alberto descubre que tiene una amante, Pedro le sugiere que reconozca que ha sido infiel, pero que finja que ha sido con él. El razonamiento es el siguiente: si ella cree que se ha enamorado de otro hombre, se sentirá culpable, le despertará su sentido maternal e intentará ayudarlo a sobrellevar su “enfermedad”; de lo contrario le echará de la casa y perderá también el empleo en la empresa de su padre.

El truco funciona, pero eso lleva a Alberto a distintas situaciones en las que tiene que aparentar que es pareja del detestado Pedro y fingir que es homosexual adoptando actitudes amaneradas. En una de las ocasiones, Freda lleva a todos los amigos al club Gay Power para asistir a la actuación de Cinderella, que canta acompañado de una orquesta compuesta de transformistas. El local está lleno de travestidos que bailan con hombres, una representación bastante distante de la realidad habitual en este tipo de lugares de encuentro.

Todo le va muy bien, ya que su suegro resulta ser homosexual y mantener una relación con un secretario,



Imagen 413: Mariquitas amaneradas a las que se les niega en el relato la satisfacción sexo-afectiva. *Haz la loca...no la guerra* (1976)

Fuente: VHS. Barcelona: Kram Vídeo and Film, 1982



Imagen 414: Pedro encarna todo lo que Alberto rechaza como hombre en *Ellas los prefieren locas* (1976)

Fuente: VHS. Madrid: Ibérica Vídeo, 1984

con lo cual le van ascendiendo hasta llegar al puesto de director general; a su lado, permanentemente, Pedro, quien encarna todos los rasgos que Alberto ha negado a la hora de configurar su propia masculinidad, y que le sigue como si fuera lo que en términos jungalos llamaríamos su sombra.

134 ~ *Mauricio mon amour, de Juan Bosch (1976)*

Comedia picante en que el protagonista, un hombre extraordinariamente viril, entra en una "Clínica de enfermos sexuales" para que le ayuden a aplacar su incontrolable lujuria hacia las mujeres. En este contexto patologizador el deseo homosexual está considerado como un impulso perverso jamás realizable, unido al afeminamiento e incompatible con la masculinidad del varón, que de acuerdo con el concepto que se transmite aquí ha de gozar de un deseo inequívocamente heterosexual para considerarse como tal. No obstante, esta cinta tiene una virtud: la de burlarse de los procedimientos científicos supuestamente efectivos para curar las anomalías sexuales, en concreto del electroshock. Una práctica utilizada aún en los 70 para tratar la homosexualidad, se ridiculiza aquí al mostrar sus efectos negativos a la hora de tratar la excesiva lujuria masculina.



Imagen 415: El tratamiento lo convierte en mariquita. *Mauricio mon amour* (1976)

Fuente: VHS. Madrid: Izaro Films, 1983

Cuando Mauricio llega a la institución, una enfermera hace unas averiguaciones previas para comprobar si el paciente entra dentro de alguna de las categorías ideadas por los discursos médicos para clasificar las "perversiones": exhibicionismo, fetichismo, masoquismo, homosexualidad... Para verificar esto último la enfermera se aparta la bata y se muestra en ropa interior para ver la reacción de Mauricio, quien al manifestar que está tremenda deja claro que no es "homosexual".

Mientras espera a que le atiendan, la Doctora Verónica, una joven fría y tajante, está pasando consulta a don Braulio, un hombre que no puede evitar travestirse. La doctora le da tontos consejos como que se rebele contra su subconsciente, que es el que quiere que él sea travesti, dictamina que se le ingrese una semana vestido exclusivamente con un pijama, y se pone a observar unas radiografías, dando una falsa apariencia de seriedad médica.

Luego atiende a Mauricio y escucha todos los detalles acerca del conjunto de frenéticos acontecimientos de lujuria heterosexual que le han llevado hasta allí: mujeres que le asedian, bodas frustradas por no poder controlar sus infidelidades, una ninfómana cuyos requerimientos le agotan, su participación en una película pornográfica... La doctora le explica que debe someterse a un tratamiento muy duro durante un mes para conseguir que las mujeres le sean indiferentes.

Después de largas evaluaciones psicológicas, varias sesiones de electroshocks cada vez que se excita ante las imágenes de las mujeres guapas y sesiones interminables de ejercicios físicos la "operación antisexo" tiene éxito, aunque los resultados se le escapan de las manos a la doctora. Efectivamente, después del tratamiento el nivel de respuesta de Mauricio ante la belleza femenina es nulo, pero se ha convertido en un mariquita malhumorado que se dedica a labores como hacer calceta y cantar todo el repertorio de la Concha Piquer. Además se ha aficionado al travestismo, gusto que comparte con el personaje antes mencionado, Braulio. Asegura que se va a dedicar a peluquero de señoras, que se va a teñir el pelo de rubio platino y cambiar el nombre de Mauricio por el de *Ma*, que es mucho más *chick*. Sin embargo, no hay atisbo de deseo homosexual: la intervención psicológica con la terapia aversiva a conseguido transformar a Mauricio en un mariquita sin deseo de ningún tipo.

La sádica doctora Verónica para remediar el error que ha cometido llama a tres de los anteriores amantes de Mauricio para que le ayuden a recuperar la normalidad, pero éste finalmente no reacciona ante los encantos de ellas, sino a los de la propia Verónica que logra hacer revivir su deseo heterosexual. Todo termina en boda.

135 ~ *Las delicias de los verdes años, de Antonio Mercero (1976)*

Inspirado libremente en algunos cuentos del italiano Boccaccio (siglo XIV), esta digna muestra de cine erótico setentero nos cuenta las desventuras de Mauro, un sencillito campesino que acostumbrado a vivir entre cabras y cerdos, no ha tenido ninguna experiencia amorosa. En su proceso de maduración afectiva y sexual se tropieza con varias experiencias de tipo homosexual que parecen en ocasiones hacerle dudar, pero

que nunca llegan a materializarse explícitamente; no obstante, después de perder su virginidad con una mujer le queda claro que el sexo femenino le gustan a rabiar, y la adopción de una orientación preferentemente heterosexual va unida al éxito.

Tras fallecer su padre el joven inicia un accidentado viaje a Madrid con la bolsa de monedas de plata que este le ha dado, para encontrarse con su tío Illán. En la primera posada que se aloja, rechaza dormir con la criada, que se le insinúa ardientemente, porque dice estar muy cansado. Piensan por ello que es afeminado y entonces una mujer allí alojada, Herminia, que se había propuesto robarle la bolsa con el dinero, se disfraza de muchacho y con engaños consigue que le deje quedarse a dormir con él. El supuesto joven, que dice tener 18 años, va metiéndole mano en el pecho y luego en la entrepierna, mientras Mauro le cuenta cómo se comunica con los lobos, hasta descubrir que tiene la bolsa en los genitales.

- Cuán grande tenéis la boca- le dice acariciándole.
- Es para hablarles mejor.
- Cuán grande tenéis el torso- añade metiéndole mano en el pecho.
- Es para que me respeten mejor.
- Cuán grande tenéis ...-dice metiéndole la mano entre las piernas, y poniendo cara de asombro.
- Eso no está bien, muchacho ...

Después de una pelea en que el chico se queda aturdido en el suelo con un golpe, Mauro se va a dormir, solo en la cama. A la mañana siguiente se despierta y ve que el muchacho esta aseándose en la bañera.

- No os acerquéis, caballero, que estoy desnudo.
- Bueno, y eso que importa. Oye, tu eres un poco raro, ¿no? Anoche intentaste meterme mano. ¿Qué pasa? Que a ti las mujeres nada, ¿verdad?
- No os acerquéis, caballero
- A ver el salchichón ...



Imagen 416: Mauro y el joven en *Las delicias de los verdes años* (1976)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2008

Como comprobamos, el reproche que le hace Mauro al joven por haberle metido mano es muy ligero, y de hecho parece que se le ha despertado la curiosidad y tiene cierta disposición a mantener un contacto sexual con él, porque se va acercando poco a poco y le pide que le enseñe los genitales. El malentendido acaba pronto cuando Mauro le ve los pechos y comprueba que el joven es en realidad una mujer. Él se siente muy atraído, y manifiesta que nunca antes había visto desnuda a una chica. Esta se muestra seductora, pues quiere a toda costa arrebatarle la bolsa que lleva escondida junto a los genitales; con un engaño Herminia lo consigue y se va cabalgando en compañía de su amante. Después de pagar la estancia en la posada limpiando los suelos, Mauro sigue su camino con un ojo morado por el puñetazo que le ha dado el posadero.

En el siguiente pueblo le espera otra aventura con connotaciones homosexuales. Se pone a vender pájaros pintados de colores en el mercado para ganarse la vida, y se tropieza con doña Beatriz, que le invita a su casa y le pide que le azote. Ella parece estar pasándose muy bien hasta que aparece su marido Herculano, quien al sorprenderles inicia una escena de celos. Mauro intenta huir, pero Herculano le atrapa, se sienta encima de él y empieza a estrangularle.

- Primero te iré ahogando poco a poco, y cuando apenas te quede aire...

Pero sorprendentemente, de repente la violencia da paso a las caricias.

- ¡Uy!, pero qué cuello más exquisito tienes, que piel tan suave- le empieza a decir Herculano con gran afeminamiento en la voz y en los gestos, mientras le acaricia -Es una lástima que tengas que acabar así.
- Compasión, señor.
- ¿Aquí, aquí te hice pupita? Sana, sanita, culito de rana, si no sanarás hoy sanarás mañana...
- Oiga, señor, usted es un poco...
- Uy pues claro, y a mucha honra, que nadie es perfecto...

Mauro logra zafarse y se escapa. La mujer, que observa desde la ventana se lamenta de que este también haya huido, dando a entender que ella es la que le consigue los hombres a su marido. Herculano se queda triste y lloroso. Mientras Mauro cabalga alejándose de allí, se oyen estos versos cantados con música de estilo medieval, que hablan del peligro que representa para un hombre ser violado por detrás:

Al doncel Paulo Pacheco le intentaron violar. Para él fue una sorpresa, por delante, por delante. Para él fue una sorpresa, fue que fuera por detrás.

Superada esta nueva etapa, Mauro continua su camino, aún mocito, asunto que pronto resolverá con una bella mujer casada, Clara, con la que pierde la virginidad en una noche loca de pasión sin que su marido se entere.

Mas tarde en otro pueblo se tropieza otra vez con Herminia, la mujer que le había robado la bolsa con la monedas de plata. Ahora está fingiendo ser una mujer virtuosa para casarse con don Protasio, un hombre extraordinariamente rico al que tiene engañado fingiendo que su amante es su hermano. Mauro se toma la revancha, recuperando el dinero que ella le había robado y algo más. Además para estropearle la boda acompaña a don Protasio para que observe cómo hacen el amor Herminia y el que dice ser su hermano. Lejos de arrepentirse de la boda, el caballero decide seguir adelante y quedarse con los dos, porque según dice, revelando su bisexualidad, le gustan mucho y ambos son muy guapos. Así que se mete en la cama con ellos.

Mientras Mauro sale de allí a caballo, se oyen estos versos cantados:

Cabalgando va Pacheco, asombrado, con lo polvora en los pies, pues lo que él no sabía es que hay parejas de tres.

Finalmente Mauro llega a Madrid, donde conoce a su avariento tío Illán. La suerte le sonríe, porque el viejo muere, le deja la herencia y la posibilidad de casarse con la bella viuda.

136 ~ *El chiste*, de Eduardo Manzanos Brochero (1976)

Se trata de una antología de chistes populares, en ocasiones representados por varios actores, otras contados directamente al público por conocidos cómicos de la época como Antonio Garisa, María Salerno y Emilio Laguna. En realidad es una forma de trasladar a la gran pantalla esas pequeñas historias y chascarrillos que amenizaban las veladas informales de los españoles de la época. La comedia teatral y cinematográfica ha incorporado tradicionalmente estas muestras de humor popular en sus diálogos como procedimiento para despertar la carcajada en el espectador a medida que la trama se iba desenvolviendo. Estos chistes, sean inocentes, negros o verdes, revelan cuáles son los temas que causan preocupación entre quienes se ríen con ellos y son una forma de poder abordar de manera informal los temas tabú que causan inquietud y que no es cómodo tratar en las conversaciones cotidianas. Cada época y cada grupo social tiene sus propios chistes, y por ello lo que a otros les hace o les hizo reír a carcajadas, puede que a nosotros no nos haga ninguna gracia. En este sentido, los chistes son un reflejo de la mentalidad y de las inquietudes de cada época y de cada grupo social.

Entre los ciento veinte chistes que incluye la película, cada uno con su título, hay muchos de ellos blancos o inocentes: de estudiantes torpes, juegos de palabras o situaciones sorprendentes. Otra cantidad importante de ellos tratan los típicos asuntos inquietantes en relación al matrimonio y las relaciones heterosexuales desde el punto de vista masculino: la infidelidad, el compromiso, las suegras, las cargas familiares, los embarazos no deseados, entre otros. Algunos son muestras de humor negro: se ríen de la muerte, la enfermedad o las deficiencias físicas. Por último, un conjunto de ellos abordan un tema que ha ocupado siempre un lugar destacado en el humor popular de nuestra cultura, el de la homosexualidad, como reflejo de la intensa problematización de que ha sido objeto esta conducta sexual. Son los que documentamos aquí. Por lo demás, de forma intermitente, la película va intercalando algunas de las entradas de *El diccionario de Coll*, escrito por el conocido humorista José Luis Coll, y se da unos segundos a los espectadores para que se paren a leerlos y se ríen con las definiciones. En las dos en las que se alude a la homosexualidad se emplea el sufijo diminutivo -ito para marcar la inferioridad de los “maricas”:

Corsarito: Pirata Marica

Lazarito: Hospital de leprosos Maricas.

Entre los chistes que aquí abordan el tema que nos ocupa podemos distinguir dos tipos claramente diferenciados: los de mariquitas y los que tratan la sexualidad entre hombres de forma directa y sin recurrir al



Imagen 417: Emilio Laguna es uno de los narradores de *El chiste* (1977)

Fuente: Beta. Madrid: Vídeo Seven, 1984

estereotipo del hombre afeminado. Comenzaremos por estos últimos, que son únicamente cuatro, y que exploran el miedo que tienen los hombres que se consideran a sí mismos heterosexuales en incurrir en algún tipo de actividad homosexual.

En *Prueba palpable*, dos amigos están en el cine y uno le comenta al otro:

- Oye, oye, este señor que está a mi lado es marica.
- ¿Marica? ¿Y en qué lo has notado?
- En que le he dado un beso en la boca y ha cerrado los ojos.
- Jo pe ...

Se nos hace patente que el hombre que le dio un beso en la boca a otro para verificar si era marica o no, debe ser igual de marica, porque de lo contrario no hubiera hecho eso, lo cual despierta el asombro y la carcajada. El beso apasionado que se dieron los dos hombres no se hace explícito, sino que se induce al espectador a imaginarlo.

La sorpresa nos presenta a dos hombres que acaban de pasar la noche juntos en un hotel. Uno se levanta en pijama y empieza a afeitarse con una maquina eléctrica frente al espejo. El otro se despierta asombrado por la inesperada presencia de otra persona en su dormitorio.

- Buenos días. ¡Bueno! ¿Qué hace usted en mi habitación?
- ¿Cómo que qué hago en su habitación? Si me invitó usted anoche.
- ¿Que yo le invité a mi habitación?
- Pues claro, ¿no se acuerda?. No había habitaciones en el hotel, y usted se brindó gentilmente a cederme parte de su cama.
- Debía de estar yo muy borracho, claro (...) ¡Qué resaca!, me duele todo el cuerpo, y además tengo unas sensaciones muy raras. La sensación vaga de que me hubieran, no sé, como si me hubiesen violado.
- ¡Ah, sí! Me tomé esa pequeña libertad.

Vemos como se evoca con claridad la relación con penetración anal que han mantenido esa noche los dos personajes, e incluso se incita al espectador a que imagine cuales serían sus sensaciones si hubiera sido penetrado. Eso sí, se pone la excusa del alcohol: únicamente estando muy borracho un hombre presumiblemente hetero podría incurrir en ese tipo de actividades sexuales.

En *Los riesgos de la caza* se alude de forma metafórica a los encuentros homosexuales que tienen lugar en ciertos parques y bosques que sirven de encuentro para los hombres que desean tener sexo entre sí. Dos señores pasean por el campo, uno de ellos con una escopeta de caza. El otro le dice al de la escopeta que si tiene buena puntería puede cazar un gorila, porque él imita muy bien el grito de la gorila en celo. Le explica que puede ponerse en medio de la explanada y hacer el grito de la gorila en celo para que aparezca el gorila macho y pueda cazarlo disparando con su escopeta, pero le pregunta muy insistentemente si tiene o no buena puntería, hasta que el de la escopeta pierde la paciencia.

- Oiga, pero ¿por qué me pregunta tantas veces que si tengo buena puntería?
- Porque si no tiene buena puntería, será la cuarta vez que a mi el gorila me ...

La cuarta vez que el gorila, metafóricamente otro hombre, lo penetra. Se emplea aquí el lenguaje onírico para evocar en el espectador este acto sexual. El salvaje gorila encarna la figura masculina deseada y al mismo tiempo negada por el hombre que desea ser penetrado. Tiene miedo de ello, pero a pesar de todo se coloca en medio de la explanada y emite el grito de llamada. Confía en que la figura de autoridad social y paterna, lo que Freud llamó el superyo, encarnada aquí en el cazador con la escopeta, le impida en el último momento romper la norma social que le prohíbe entregarse a otro hombre. Pero al parecer esa figura de autoridad no es muy efectiva para frenar sus deseos de ser poseído y gozar de un encuentro sexual adoptando el rol pasivo, porque esta va a ser probablemente la cuarta vez.

Con pies de plomo nos muestra la erótica escena de un hombre en calzoncillos atado a un árbol en medio del bosque y gritando socorro. Se le acerca un negro, al que explica que unos sinvergüenzas se lo han quitado todo. En este punto, nos preguntamos qué es lo que le han quitado realmente ¿sus posesiones, o tal vez su virilidad?. El negro le pregunta si ha pedido socorro, a lo que el hombre atado le responde que sí, pero que por allí no pasa nadie. El negro le pide que grite socorro más fuerte, y el otro así lo hace. Al comprobar que por mucho que grita nadie responde, el negro comenta con voz afeminada, “verdaderamente por aquí no pasa nadie” y se lanza a besar apasionadamente el cuello del hombre atado, que no deja de gritar desesperadamente socorro. El negro representa una figura similar al gorila del chiste anterior: una figura amenazadora que encarna el deseo homosexual y que constituye una amenaza para la masculinidad del varón heterosexual.

El siguiente grupo de chistes que abordan el asunto de la homosexualidad en esta película son los de mariquitas. Es interesante comprobar que en este caso no se evoca la posibilidad de mantener relaciones sexuales con otro hombre como en los anteriores, sino que la comicidad reside en el personaje risible y estereotipado, que queda ridiculizado y al que parece negársele toda posibilidad de obtener una satisfacción sexual.

En *el estanco* un hombre muy amanerado está a la puerta del estanco, y sin atreverse a entrar pregunta:

- Oiga, ¿tiene usted bisontes sueltos? - Bisontes era una marca de tabaco rubio sin filtro, barato y muy popular en la época.
- Sí, sí - le responde la estanquera desde dentro.
- Pues átelos, que voy a comprar cerillas.- Y el mariquita entra dando un grito.



Imagen 418: *Con pies de plomo* en *El chiste* (1977)
Fuente: Beta. Madrid: Vídeo Seven, 1984

En *Las apariencias engañan* un mariquita muy afeminado, vestido de negro y con un pañuelo blanco al cuello, va por la calle llorando y limpiándose las lágrimas. Se tropieza con un amigo, también muy obvio y que luce una llamativa pajarita de color naranja con lunares negros al cuello, que le pregunta qué le pasa.

- Uy mira, vengo desolada. ¡Mi madre, mi madre!
- ¿Se ha muerto?
- No, hombre no, que se ha enterado de que soy mariquita.
- Debe ser un chivatazo, porque no se te nota nada.

En *El reconocimiento* una mariquita se reúne con otra en un parque y le explica que la enfermera no le quería dejar pasar al médico, que al final lo ha conseguido y que el médico lo ha reconocido nada mas verle, porque ha dicho: pasa, maricón. Que le tocó por todas partes y que le dijo que estaba muy malito. Entonces le pregunta al otro.

- Oye, maricón, ¿si yo me pegara un tiro tú lo sentirías?
- Naturalmente, o ¿qué te crees, que soy sorda?.

En *El carnaval de las locas* un mayordomo va presentando a los que van llegando a la fiesta, entre grititos y gestos amanerados:

- Marica vestida de pirata ... marica vestida de Pierrot ... marica vestida de de bombero ... marica vestida de cowboy, ... marica vestida de policía ... marica vestida de policía...
- ¡La policía! -Y salen todas corriendo.

Igualdad de oportunidades es simplemente un chiste gráfico mudo. Únicamente se ve la fotografía de tres personas orinando en un servicio público. Dos van vestidos de hombre, y en medio hay otro vestido de mujer, al que el de la izquierda parece estar mirándole el miembro viril. La imagen juega con la sorpresa del espectador al ver que lo que en apariencia es una mujer puede estar orinando de pie y despertando el interés de otros hombres.

Algunos de los chistes de mariquitas no se representan, sino que los cuentan los humoristas mirando directamente la pantalla. Este es de María Salerno:

- Hay tres mariquitas con tres graves complejos. Uno no tiene un solo pelo en la cabeza. El otro no tiene dientes, y el tercero está en una silla de ruedas. Se enteran por un amigo de que en Italia hay un lago milagroso que cura todas estas cosas. Deciden los tres juntar el dinero e irse a Italia. Llegan allí, a las orillas del lago, y empiezan a pensar ¿Quién se va a tirar antes?. Pues yo mismo, dice el que no tiene ningún pelo. Se tira al lago, empieza a nadar y llega al otro lado con una mata de pelo maravillosa. Eso que le ve el siguiente y dice ahora voy yo, y se tira, llega allá, y una maravillosa sonrisa con unos dientes preciosos. Y dice el de la silla de ruedas, pues ahora si me tiro yo, vamos, voy a salir hecho una maravilla. Y se tira y llega al otro lado del lago, y aparece en la silla de ruedas. Pobre de mí, soy un desgraciado, todos tenéis más suerte que yo. Y le dicen los otros, pero desgraciado, ¿de que te quejas? ¿Y la llanta nueva y el timbre, qué?

Por su parte, el conocido humorista Emilio Laguna, cuenta dos de estos chistes. Este es el primero:

- Un mariquitoide muy gracioso está en misa con mucha devoción, dispuesto a que nada ni nadie le quite la fe. Pero una mosca inoportuna le quita le fe.

El actor parodia al mariquita, leyendo la biblia, dándose golpes en el pecho y santiguándose. Se oye una

mosca, y cómo el narrador del chiste se desconcentra, sigue con la vista a la mosca hasta que ésta se posa en su hombro y él mueve la biblia a la altura de su hombro.

- Anda toma, lee tú. ¡Ay que pesada!

El otro chiste que cuenta Emilio Laguna es:

- Papá, tengo que darte dos noticias. Una buena y otra mala.
- Dame la mala, hijo.
- La mala es que soy mariquita.
- ¿Y la buena?
- La buena es que me han hecho fallera mayor. ¡Ay, que alegría! ¿no?

Es Emilio Laguna quien aparece para anunciar que la película ya va a terminar, aparentando en principio ser una persona seria para acabar mostrándonos que tiene un moño con una florecita, y riéndose a carcajadas mientras se abanica con mucho amaneramiento.

Referencias específicas: Arroyo (1998), Coll (1976)

137 ~ *El secreto inconfesable de un chico bien*, de Jorge Grau (1976)

Comedia que acude de forma un tanto simplista a los conceptos del psicoanálisis freudiano para indagar en los motivos que pueden impedir que el varón se ajuste a la prescripción social de casarse y reproducirse, es decir, de ser como Dios manda sexualmente hablando. El chico bien al que se refiere el título es Juanjo Ximénez, hijo de un restaurador de pistolas y proveedor de la antigua Casa Real que reside en la Plaza de Oriente de Madrid, lugar de gentes conservadoras y con frecuencia afectas al régimen franquista. El entorno que rodea al padre del protagonista está repleto de símbolos fálicos asociados al poder económico y político: las espadas, bastones y brazos de las estatuas de la plaza; las banderas y lanzas de los soldaditos de plomo con los que se entretiene jugando mientras escucha un pasodoble en el tocadiscos; y la pistola con la que apunta a los "indios", así llama a los jóvenes de aspecto jipi que pasan por la calle. La reproducción el cuadro de Goya que cuelga de la pared de su despacho, *Saturno devorando a sus hijos*, anticipa el problema que tiene Juanjo: que su padre lo absorbe, lo controla, lo domina, o al menos eso es lo que él siente, porque en realidad su padre no es tan fiero como lo pintan.

El relato oculta inicialmente cuál es ese secreto inconfesable de Juanjo, y da deliberadamente algunas pistas que pueden hacernos pensar que es homosexual. En primer lugar, lleva ocho años de noviazgo con Ana, una chica más que atractiva, y en todo ese tiempo no han pasado de darse algunos besos; el pretexto que pone Juanjo para mantenerse virgen es que "el matrimonio debe basarse en la pureza", pero eso suena muy poco sincero y da que pensar. Especialmente cuando vemos que en una fiesta Juanjo se pone a hacer el tonto con un poco de afeminamiento y una rosa roja en la boca, para luego proponerle a sus amigos que se vayan por ahí a seguir la juerga, pero sin las chicas. "¿No te gustaría ligarte a un guardia?", le pregunta a uno de ellos sacando un poco la lengua pícaramente mientras meneaba la rosa con gestos amanerados, para en seguida añadir que se refiere "a un guardia femenino", una aclaración muy poco convincente. Poco después sabemos que Juanjo está pensando ir al médico para superar el problema que le impide casarse con Ana, sin concretar qué es lo que le pasa.

En este punto, dada la disonancia que nos han creado estas informaciones contradictorias acerca del protagonista, dudamos cuál pueda ser realmente su preferencia sexual. Igual le ocurre al doctor de la familia, don Salvador, que le pregunta con mucha delicadeza si de pequeño había sentido algo estando con sus compañeros, porque la impotencia a veces puede producirse por la represión de ciertas inclinaciones. Juanjo le responde tímidamente que él cree que no. Entonces don Salvador le mete mano con la excusa de estar auscultándole, explica que ha conocido casos de "hombres aparentemente anormales que han logrado



Imagen 419: *Igualdad de oportunidades en El chiste* (1977)

Fuente: Beta. Madrid: Vídeo Seven, 1984



Imagen 420: *El secreto inconfesable de un chico bien* (1976) juega con la disonancia para hacernos dudar de la sexualidad de Juanjo.

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa red, 2001

recuperar sus funciones sexuales normales después de haber tenido una relación, digamos, anormal", se ofrece para ayudarlo y le pide que se de la vuelta para realizar una "prueba meramente terapéutica". Juanjo invadido por el temor sale corriendo medio desnudo de la consulta ante las inesperadas proposiciones deshonestas de don Salvador, con el resultado de que escandaliza a un grupo de colegialas que pasaban en aquel momento por la calle.

Es una fantasía onírica que invade la mente del protagonista la que nos revela el origen de sus angustias. Al parecer, siendo él pequeño, su madre quedó embarazada y tanto ella como el bebé murieron en el parto. El médico había avisado a sus padres de que para ella otro estado de gestación podría constituir un riesgo, pero él no quiso dejar de practicar el sexo; el único método anticonceptivo que emplearon fue el de Ogino, un procedimiento basado en el control de los días fértiles mediante la medición de la temperatura que aún hoy es el único admitido por la institución eclesiástica dada su escasa fiabilidad. Ahora Juanjo tiene el temor inconsciente de que le ocurra a Ana lo mismo que a su madre, y por eso es incapaz de reaccionar sexualmente con ella aunque la quiera. Es la impotencia, por tanto, el problema sexual que aqueja a Juanjo, y el resto de la película narra su proceso de curación. ¿Hasta el previsible final, que es la boda con Ana? Pues no. Ocurre que tras recuperar su potencia sexual decide no casarse con su novia porque ella había pretendido engañarle asegurándole que era de él el hijo que iba a tener como resultado de un escarceo con otro hombre.

138 ~ *Fulanita y sus manganos, de Pedro Lazaga (1976)*

Adaptación de la novela humorística homónima que Álvaro de la Iglesia había publicado en los sesenta, y que en su momento obtuvo gran éxito por tratar con cierto atrevimiento asuntos como la prostitución y la homosexualidad. Mapi viaja en avión a la capital francesa para representar a nuestro país en un congreso internacional de prostitutas. En el trayecto recuerda diversas anécdotas y vivencias que ha tenido con su larga lista de clientes y amantes; nos interesa detenernos en una de ellas.

Siendo aún muy joven e inexperta, Mapi conoce en un bar al vizconde Pepe, un maduro muy atractivo, cariñoso y galante. Comienza a salir con él a bailar, a jugar al minigolf, a las carreras de caballos..., siempre en compañía de Paco, el chófer del Vizconde, quien observa de soslayo y en silencio las demostraciones públicas de afecto con las que el señor agasaja a su nueva conquista. Cuando Pepe le confiesa que no puede vivir sin ella y la lleva a su lujosa mansión, Mapi llega a ilusionarse pensando que tal vez haya encontrado al hombre de su vida, pero el desengaño llega pronto, cuando por casualidad escucha una conversación que tiene lugar entre el vizconde y su chófer. Sentados en la cama, Paco solloza afligido, y Pepe trata de consolarle.

- Por favor, cálmate. No llores, por favor, ya te lo he dicho, Paco.
- La culpa es tuya.
- Te aseguro que te equivocas.
- No me equivoco. Me haces sufrir porque ya no me quieres.
- Si es para disimular, tonto, para que piensen que me acuesto con ella y no sospechen de nosotros. La gente es muy mala...

Sin llegar a ridiculizarlos, el exagerado tono lacrimógeno de la conversación no deja de ser un tanto cómico. En el hecho de que se presente a una pareja estable que tiene que ocultar su amor para evitar el descrédito social hay cierto matiz normalizador, a pesar del disgusto que se lleva la protagonista, que ve frustrados sus planes. Por lo demás, la situación está totalmente desprovista de todo erotismo -como mucho, el vizconde toca en la pierna a su lloroso amigo- lo cual contrasta con las abundantes escenas de cama que disfruta Mapi con sus sucesivos amantes.

Referencias específicas: De la Iglesia (1968)

139 ~ *Manuela, de Gonzalo García Pelayo (1976)*

Es un drama costumbrista que se desarrolla durante la época de la dictadura en Andalucía, con una espectacular banda sonora de música flamenca. Cuenta la historia de Manuela, una bella mujer de familia humilde a la que todos los hombres que la rodean aman de forma manifiesta o en secreto, como ocurre con el cacique don Ramón, que siente predilección por ella. Manuela se casa con un bracero y cantaor recién enviudado llamado Antonio, quien tiene un hijo pequeño de su anterior mujer. La vida transcurre con cierta placidez a lo largo de los años, y el niño, Antoñito como su padre, se hace un joven atractivo.

Sin que haya ningún personaje masculino que se salga explícitamente de la sexualidad normativa, la otredad en que queda ubicada la experiencia homosexual en el relato se hace evidente con un dramático suceso que le acontece al Moreno, el mejor amigo de la familia. El Moreno tiene cierta autoridad porque es guarda rural y como tantos otros está enamorado secretamente de Manuela; los apoya en todo lo que puede, desde conseguir un trabajo para Antoñito hasta defenderles cuando el Alcalde pretende expropiarles la choza en la que viven. Pero llegan rumores al pueblo acerca del Moreno, concretamente que estuvo durante muchos años encerrado en el Penal del Puerto de Santa María y que allí tenía fama de marica. Lo primero resulta ser cierto, aunque no llegamos a saber los motivos de su encarcelamiento; lo segundo no son más que habladurías según asegura el Moreno, y eso mismo piensan los que saben que ama a Manuela.

Ocurre entonces que en un brote de odio colectivo, motivado al menos parcialmente por la homofobia, varios de los hombres del pueblo queman la casa del expresidario de dudosa sexualidad con un resultado incierto: unos dicen haber visto su cadáver carbonizado, otros que el Moreno sobrevivió y su cuerpo quedó totalmente deformado. El suceso afecta mucho a Manuela y su familia, especialmente a Antoñito; el hecho de que hubieran sido grandes amigos y se les hubiera visto juntos con frecuencia hace que se sospeche también del joven, hasta el punto que éste llega a dudar de su propia orientación. Es entonces cuando Manuela decide iniciar a su hijastro en la sexualidad para reafirmarle en su hombría, y aunque ambos se enamoran por respeto a Antonio padre, interrumpen la relación. Tiempo después, cuando el padre está al borde de la muerte y sabedor de lo ocurrido, le pide a su hijo que no deje nunca a Manuela.

En suma, el amor entre Manuela y su hijastro aún siendo cuasi incestuoso entra dentro de la norma heterosexual, por lo cual puede encontrar satisfacción; sin embargo, en un contexto como este un amor homosexual sería tan inconcebible que la sola idea de su existencia debe consumirse entre las llamas.



Imagen 421: Los rumores infundados traen la desgracia al Moreno en *Manuela* (1976)

Fuente: Beta. Pamplona: IVS 1984

140 ~ *La otra alcoba*, de Eloy de la Iglesia (1976)

Dentro de la amplia filmografía de este director, es una de las cintas que aborda de forma más tangencial el asunto que nos ocupa, pero aún así vale la pena recordarla porque es reveladora del lugar marginal que ocupan con frecuencia los homosexuales en nuestro imaginario. Está protagonizada por un matrimonio acomodado formado por Diana y Marcos. Diana está deseando tener hijos, pero Marcos le ha ocultado que es estéril y eso hace que su relación comience a deteriorarse. En uno de los viajes que hace su marido para asistir a un Congreso, Diana acepta como una excepción salir con uno de sus conocidos, que continuamente la expresa cuánto le hubiera gustado tener una aventura con ella. Su intención no es cometer una infidelidad, sino simplemente pasar un buen rato. Esa noche van a un local en el que una transformista canta la copla tradicional *Tatuaje* y la archiconocida *Por la calle de Alcalá*, de la zarzuela las Leandras. Ella se divierte mucho. Cuando un hombre muy afeminado del público le pide a la artista que cante Nardos, como la Gámez, el amigo de Diana hace un comentario:

- A veces el espectáculo está en el público ¿Te has fijado?. Gente desarraigada, tipos marginados, eternos trasnochadores, algunas prostitutas viejas, homosexuales buscando algún plan, incluso algún poeta despistado.

Mientras dice esto, la cámara recorre el local presentando a toda esa galería de personajes marginales, espacio en el que el relato ubica a un grupito de homosexuales de los cuales se nos ofrece una imagen un tanto estereotipada.

141 ~ *Los placeres ocultos*, de Eloy de la Iglesia (1977)

Es una de las primeras películas que tuvo la posibilidad de tratar la sexualidad entre hombres e incorporar personajes inequívocamente homosexuales en el relato después de la eliminación de la censura. En su conjunto se trata de un filme bastante logrado, que toca asuntos como la desigualdad económica que propicia la prostitución de los jóvenes y adolescentes, la homofobia social y la malicia de algunos entornos homosexuales. Aunque incluye algunos estereotipos como el del hombre maduro deseoso de encontrar placer en los jovencitos, el del chapero de sexualidad indiferenciada y el de las mariconas corrosivas y promiscuas, se esfuerza por trascender estos lugares comunes; lo hace principalmente presentándonos la amistad entre un homosexual y un heterosexual como algo deseable y posible.

Ya en la primera escena observamos como un joven chaperero sale de la ducha, se pone los calzoncillos, la camiseta y el pantalón vaquero, y se despide de Eduardo después de que éste le ha pagado. El chico le explica que suele estar localizable en unos billares y quedan vagamente en verse de nuevo. El encuentro sexual en sí se omite, y la situación carece de erotismo excepto por el semidesnudo que muestra el muchacho cuando se viste. Eduardo pertenece a una familia acomodada y trabaja como director de una sucursal bancaria. Vive con su madre, que aparentemente desconoce su preferencia sexual, pero dispone también de un estudio en el que disfruta de sus placeres ocultos de una forma lo más discreta posible. Sus gustos refinados y el ambiente social en el que se desenvuelve contrasta con el ámbito en el suele encontrar sus ligues jóvenes: los billares, las salidas de las academias, los parques.

En unas de sus salidas conoce a la puerta de una academia a un chico de familia humilde llamado Miguel, que se esfuerza por salir adelante trabajando en una oficina por la mañana y estudiando contabilidad por la tarde. Miguel tienen una novia de su edad y también es amante de una señora casada. Eduardo se propone llevar al chico a su terreno, y para ello le consigue un empleo en una inmobiliaria donde trabaja su amigo y antiguo amante Raúl. De la conversación con Raúl se desprende que su relación con Eduardo y la recomendación que este hizo de él fue de gran ayuda para su ascenso hasta jefe de sección. Ahora Raúl le ayuda en su intento de seducir a Miguel, pero no por ello deja de recordarle que su método se basa en la corrupción; Raúl además le da un folleto de una organización que lucha por los derechos de los homosexuales, asunto a que Eduardo no parece interesarle en absoluto ya que desde la posición acomodada que ocupa, su orientación sexual no parece estar causándole demasiados problemas.

Invitar a cenar a Miguel y llevarle luego a un espectáculo de transformistas son algunos de las formas que tiene Eduardo de acercarse cada vez más al muchacho y tantear su disponibilidad. En el espectáculo actúa un travesti llamado Paco que cuenta algunos chistes de mariquitas que a Miguel le hacen mucha gracia. Acuden después a un bar de alterne donde contactan con dos prostitutas y van con ellas al estudio. Allí Miguel se lo pasa también estupendamente y se va con una de las dos al dormitorio; la otra, que se queda con Eduardo, se da cuenta enseguida de su juego, aunque promete decirle a su amigo que se ha comportado como un "auténtico macho".

Cuando las dos prostitutas se han ido, encontramos casi la única escena con cierto homoerotismo de la película, que precisamente está reflejando un deseo imposible de satisfacer: Eduardo se mete en el dormitorio, se sienta junto a Miguel, que parece dormir, y le acaricia suavemente los labios, pero este se levanta y da la impresión de que no se ha enterado de nada, aunque no es difícil adivinar que lo que ocurre realmente es que no quiere enterarse de nada. De hecho, días después Eduardo le confiesa que todo lo que ha hecho era una estrategia para tenerle cerca y le intenta expresar sus sentimientos:

- Tengo que decirte toda la verdad, necesito que la sepas.
- Pero yo no, ¿no te das cuenta? ¡No necesito saber tu verdad! ¡Nunca he querido saberla!.
- Miguel... - dice Eduardo cogiéndole la cabeza entre sus manos.
- ¡Quita, marica, suéltame! No te creas que yo soy un imbécil. Me he criado en un barrio, sé todo lo que hay que saber. Desde los doce años he conocido tipos como tú que te siguen por la calle o se te arriman en el metro, pero confié en ti porque... ¡porque en alguien hay que confiar, coño!
- Escúchame, por favor...
- Ya te he escuchado bastante. ¿Además, para qué tanto juego?. Habérmelo propuesto el día que me hablaste en el escaparate, te hubiera dicho que no y ya está.

Enamorarse de Miguel hace que Eduardo se replantee el estilo de vida cómodo que había llevado hasta entonces, en el que utilizaba su posición de poder para obtener placer de unos muchachos en los que veía meros objetos sexuales con los que satisfacerse. Ya no aguanta los diálogos maliciosos de sus amigos cuando va al ambiente y le preguntan si ha conseguido corromper ya a Miguel, sus plumas y sus insinuaciones envenenadas. Por lo demás, la muerte de su madre, que se despide de él explicándole que siempre supo del



Imagen 422: Eduardo humillado en *Los placeres ocultos* (1977)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

dolor íntimo que le aquejaba, y le aconseja que no se quede solo, le hace enfrentarse con el temor a la soledad.

Tal vez para aplacar su dolor, vuelve temporalmente a las relaciones esporádicas con menores. Un día se lleva un jovencito que acaba de conocer en un servicio público a un cine, y ahí vemos que Eduardo se inclina en la oscuridad como para hacerle el sexo oral. Otro va en coche al parque donde paran los chaperos y se lleva a Nes, un chico que conocía de antes a su apartamento. Pero Nes ha acordado con sus amigos que le den un palo, y ya dentro del apartamento les abre la puerta y entre los cuatro se ríen de él.

- ¿Qué pasa, es que no te molan mis troncos? Pues con todos juntos podrías pasarlo bien en cantidad. (...) ¿Pero qué clase de maricón eres? ¿No tienes aguante para que los cuatro te demos lo tuyo?

Nes le pide que se quite el batín y se ponga "mirando a extremadura" para humillarle. Después de saquear su apartamento y coger todo lo de valor, Nes le da un botellazo en la cabeza.

Cuando Miguel se entera de lo ocurrido por los comentarios que oye en el barrio, se venga pegando una paliza a Nes, y luego va a visitar a Eduardo; después de cambiar impresiones ambos hacen un pacto de amistad y de respeto mutuo. Eduardo entra en un proceso de sublimación y de renuncia de la atracción que siente por Miguel a cambio de conservar su amistad, y este le responde aceptándole sin juzgar su homosexualidad e integrándole con su novia Carmen. En su cambio de actitud parece haber influido también la conversación que ha tenido con Raúl, su actual jefe, que no se avergüenza de su homosexualidad, pero tampoco la ostenta:

- Eso es lo que mas me revienta, que tanto usted como Eduardo parecen tíos normales, sin que nadie pueda decir que son como son.
- Supongo que te hacen mucha más gracia los que van por ahí soltando plumas.
- A esos al menos se les ve venir.
- Esto me recuerda a las campanillas que les ponían a los leprosos. Lo hacían para poder distinguirlos desde lejos.

Durante varios meses, Eduardo sale con Miguel y con su novia Carmen. Les vemos bañándose en un pantano, tirándose por el tobogán en un parque acuático, abrazados juntos en una montaña rusa, bailando en una discoteca.... Después de una conversación con Carmen en la que le explica que él quiere a Miguel, pero que nunca ha pasado nada entre ellos ni pasará, ella parece aceptarlo. La ilusión de Eduardo es aplacar su soledad a través de la amistad con la joven pareja, tal como le explica a su ex y actual amigo Raúl:

- A mí me gustaría formar una especie de familia ¿comprendes? Quiero cubrir ese vacío, librarme de esa soledad a la que estamos inevitablemente condenados los que somos así.
- Te veo muy sensiblero, Eduardo.
- Es que con estos chicos lo puedo conseguir. Gracias a ellos puedo dejar de ser un solitario y un marginado.
- Lo que te pasa es que estás viviendo un proceso de sublimación.

Todo se trunca cuando Rosa, la desechada amante casada de Miguel, empieza a propagar rumores en el barrio acerca de la supuesta relación que este mantiene con Eduardo, e informa a los padres de Carmen para que le prohíban verla. Además, Nes pega una paliza a Miguel con la ayuda de los otros chavales. Herido por lo ocurrido, Miguel va al banco donde trabaja Eduardo para contarle que ha perdido a Carmen por su culpa, y que por su culpa ahora todos piensan en el barrio que él es maricón; evidencia la homosexualidad de Eduardo, a gritos llamándole maricón delante del público y del resto de los empleados. Eduardo a pesar de todo impide a los guardias de seguridad que le toquen, defendiendo a su amigo y aguantando el tipo. Miguel se va llorando.

No sabemos qué consecuencia ha tenido para Eduardo el suceso, ni si Carmen realmente deja a Miguel o sigue viéndolo. Pero el final del relato queda abierto a la esperanza. Eduardo se halla solo en su apartamento, sentado en la mecedora escuchando música cuando oye el timbre. Cuando atisba por la mirilla, su cara de alegría cuando se dispone a abrir la puerta revela que probablemente Miguel, tal vez acompañado de Carmen, es quien viene a visitarle para retomar su amistad.



Imagen 423: Eduardo, Miguel y Carmen en *Los placeres ocultos* (1977)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

Referencias específicas: Alfeo (2011, p. 16), Melero (2011), Mira (2008, p. 406)

142 ~ A un dios desconocido, de Jaime Chávarri (1977)

Un relato construido con inteligencia y sutileza, que va dejando caer claves de la realidad que recrea pero como en la vida misma, si uno no está atento no llega a aprehender el mensaje que transmite en toda su envergadura. Conviene por tanto emplear los cinco sentidos y ver la película sin distracciones, y si es posible, revisitarla; de hacerlo el espectador no quedará defraudado, porque siempre encontrará algún detalle nuevo y lo que la primera vez le pudo resultar algo lento o aburrido, la siguiente le resultará tal vez emocionante y pleno de significados.

La película comienza con un intrigante flash-back de unos diez minutos que nos ubica cuarenta años antes del tiempo del relato, en Granada, en Julio del 1936. El protagonista, José, era entonces un niño de unos doce años al que vemos montar en bicicleta y hablar con Soledad y con Pedro, los hijos de los señores de la casa. José es el hijo del jardinero, y a la señora de la casa no le agrada que el niño juegue en los jardines. Se oye a Federico que toca el piano dentro del lujoso caserón; nunca le llegamos a ver excepto de lejos, en una ocasión en que se asoma a la ventana. Sabemos que es Federico García Lorca porque por la noche Pedro indaga en su escritorio y lee un fragmento de uno de sus poemas (*Gacela de amor desesperado*):

El día no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.

A Pedro le fascinan Federico y sus versos. Soledad y Pedro mantienen una relación incestuosa. Pedro y José también se juntan para tener sus juegos sexuales. Una noche José espera a Pedro en un rincón del jardín para encontrarse con él. Este acude a la cita y los dos hacen algo en la oscuridad, pero unos violentos golpeteos les interrumpen. Alguien está aporreando insistentemente la puerta exterior del jardín. Vemos cómo los dos chicos salen de la penumbra y Pedro se coloca bien los pantalones. "Si llaman aquí debe ser por mi padre" dice José con algo de ansiedad. Soledad sale de la casa para juntarse con ellos. Tres hombres han venido a buscar al jardinero; cuando lo encuentran, lo asesinan de varios tiros en la espalda y su cuerpo cae en una fuente. Soledad y Pedro entran en la casa, cierran la puerta y José se queda solo fuera junto al cadáver de su padre. No se nos escapa la asociación directa que hace el relato entre el encuentro que han mantenido Pedro y José en la penumbra del jardín con el trágico suceso. Tampoco que la muerte del jardinero antecede a la del Federico, a la que no se alude directamente, pero que el espectador reconstruye por ser parte de su conocimiento histórico.

Se produce entonces un salto temporal de cuarenta años -como si la vida se hubiera interrumpido en esas décadas de la guerra y la dictadura-, y la historia sigue con José, ya cincuentón, que va caminando por Granada y entra por la puerta abierta al jardín donde él de niño montaba en bicicleta y donde su padre fue asesinado. Llama a la puerta y pregunta por doña Soledad. Ella le invita amablemente a un té. En una mesita entre otras fotos vemos las de Pedro y la de Federico. Mientras José le dice a Soledad "A veces tengo la impresión de no haber dejado de pensar en Pedro un solo día", nos damos cuenta de que en un descuido José ha robado a Soledad la foto de Federico García Lorca.

A partir de ahí el relato nos muestra los contactos que José mantiene en Madrid con las pocas personas que hay en su vida: su amante masculino, su hermana y su sobrino, la vecina de abajo y el hijo de esta. Ahora se gana la vida como mago y uno de los rasgos que lo caracterizan es una soledad elegida. Su dios (en minúscula, porque se trata de un dios profano) parece ser Lorca, cuya *Oda a Walt Whitman* oímos en fragmentos grabada por su propia voz cuando, después de llegar a casa, se desnuda, dobla y guarda meticulosamente su ropa, se mira en el espejo del baño para comprobar la evolución de su papada y de las arrugas de la cara, y se pone el pijama para ir a dormir. La foto robada de Lorca, enmarcada en la mesilla de noche.

A los vecinos del piso inferior los conoce hace años: ella le propone que se casen, porque a cierta edad no les conviene estar solos y porque su hijo necesita un padre, lo cual a José le parece una idea peregrina que rechaza con amabilidad pero con firmeza. El hijo, por su parte, finge un día haber olvidado la llave como excusa para meterse un rato dentro de su casa, sin que su madre lo sepa y con unas probables intenciones sexuales de las que tal vez el chico ni tan siquiera sea plenamente consciente, pero que José capta enseguida



Imagen 424: Carátula del DVD de *A un dios desconocido* (1977)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

y que le expresa poéticamente:

Durante mucho tiempo cuando coincidíamos al subir [en el ascensor] yo te miraba y te veía crecer hasta que un día me encontré con que un niño había crecido hasta la altura de nuestros labios.

Acto seguido deja al muchacho en evidencia al mostrarle, con uno de sus juegos de manos de mago, que sabía en realidad que no se había olvidado de sus llaves porque se las ha encontrado en la chaqueta. De esa forma José se quita de encima la fastidiosa visita; queda claro que no desea complicarse la vida con un chaval que busca un padre sustituto ni encargarse de iniciarle en la sexualidad.

Aparte de eso, José tiene un amante bisexual, Miguel, que alterna la relación con él y la que mantiene con su novia.

- ¿No te quitarás nunca el miedo de encima? -Le pregunta José cuando va a buscarlo a un cineclub en el que proyectan una película antigua subtitulada.
- Me temo que no. -Le responde Miguel casi en la oscuridad de la sala.

Ya en su casa, José enigmáticamente guarda la foto de Lorca y la cinta en la que escucha la *Oda a Walt Whitman*. ¿Es tal vez un asunto tan sagrado para él que no quiere compartirlo con su amante?. Luego en el salón, antes de ir al dormitorio, José mira con deseo a Miguel, algo más indiferente en apariencia, y le besa en la boca con cierto apasionamiento antes de ir a la cama. La relación sexual se omite. Solo se les ve luego, charlando en la cama uno junto a otro, con alguna pequeña señal de afecto de José como apoyar un momento la cara en el brazo de su amante; le pregunta si se puede quedar a dormir, pero Miguel le responde que no porque al día siguiente le van a recoger temprano. Miguel bebe demasiados güisquis, está metido en política y es de algún partido de izquierdas, mientras que José es bastante escéptico a ese respecto y aunque le quiere parece algo desencantado con la relación y muestra cierta ansiedad por la forma en que se frota la mano con el dedo mientras está tumbado junto a él. Esa ansiedad permanece en la siguiente escena, en que José espera meditabundo y con cara de tristeza, cambiando una piedra de mano a mano, a la salida de una escuela hasta que aparecen su hermana y su sobrino. Y también más tarde, cuando José ha ido a comer a casa de Miguel, quien le ha preparado una succulenta comida. José le pregunta por su mujer, y Miguel le dice que se llama Clara:

- Clara hace el amor furiosamente, siempre como si fuera la última vez.
- Debe ser inteligente. ¿A quién le eres fiel?
- A ti.

Esta última revelación nos indica que probablemente Miguel lleve su relación con José en privado, y que Clara ignore su doble vida. Luego vemos cómo Clara y Miguel asisten a uno de los espectáculos de magia de José, en que este con respeto la toma a ella como ayudante. Juega un poco con lo que conoce de ambos y llega a hacer alguna insinuación acerca de la fidelidad de Clara, sin llegar a manifestar en público su relación con Miguel. Más tarde José tendrá una entrevista con ella en la cual la mujer le explica lo desconcertada que se siente a veces cuando Miguel se ausenta; no queda claro si esta al tanto de su relación con José, o no.

Pero José parece no haber olvidado a Pedro, su primer amor, que le ha marcado profundamente. Un nuevo viaje a Granada nos revela más datos acerca de la relación que hubo entre ellos cuarenta años atrás, a través de las conversaciones que tiene con Soledad, quien le pide sin mucha convicción que le devuelva la foto de Federico. Varios fueron sus encuentros, siempre a escondidas en el jardín; aún José recuerda cómo Pedro le tiró desde un mirador de la casa un papel arrugado. "A las nueve debajo de la higuera" para su primera cita. Pero Pedro a sus dieciocho años siempre jugó con su capacidad de seducción, y alternaba las relaciones con su hermana Soledad y con José, que tendría entre doce y quince. Según Soledad, Pedro nunca pudo superar el dolor por lo ocurrido -los asesinato del jardinero y luego de Federico, imaginamos-. Todavía antes de morir, el relato no precisa cuando, se sentía culpable por no haber intervenido.

Por Julio, un pianista anciano amigo de la familia, averigua que Pedro había tenido una relación también



Imagen 425: Julio le hace el sexo oral a José en *A un dios desconocido* (1977)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

con él, cuando Pedro tenía quince y Julio treinta; este le explica que en realidad con quien a Pedro le hubiera gustado estar era con Federico, pero que no se atrevió nunca. Esta conversación entre los dos hombres se produce en el jardín, a oscuras, tal vez debajo de la misma higuera en la que se encontraba José con Pedro. Julio le comenta que años después Pedro, estando ya muy enfermo, le habló de la muerte, de su cobardía, de las cosas que no se había atrevido a hacer -¿Qué? se pregunta el espectador, oponerse tal vez al asesinato de Federico García Lorca?-, y también que le había hablado de él. José le pregunta qué le dijo; Julio responde con el silencio y se inclina hacia José, adivinamos que para practicarle el sexo oral, aunque este detalle no llega a hacerse del todo explícito. De nuevo, el juego sexual se producen de noche, en la penumbra, unido conceptualmente a la idea de la muerte, lejos de la mirada pública. Poco después cuando José está en la estación esperando que salga el tren rápido hacia Madrid, Julio le lleva, un tanto avergonzado, con miedo de que lo vean, un ramo de flores para despedirse de él y José lo acepta.

Tal vez lo que ha averiguado en este segundo viaje acerca de Pedro, cuya relación había probablemente idealizado, hace que al llegar a Madrid José decida tirar viejos recuerdos: recortes, fotos -incluidas las de Pedro- y una carta de éste, la cual revela que siguieron manteniendo algún contacto después del suceso trágico que interrumpió su amistad, y que José lee en alto para compartirla con el espectador.

(...) Sólo tú sabes, José lo que me cuesta desvelar el lado débil de mi carácter, tan acostumbrado como estoy a que la alegría vaya conmigo allá donde vaya. Ya ves. Te recuerdo, te recuerdo mucho. Me gustaría ahora mismo esconderme contigo en algún oscuro rincón de los que siempre supimos descubrir y acariciarnos. Pienso que ya nunca ocurrirá (...)

El final de la película revela que José probablemente ha cambiado de actitud en relación a su amante Miguel, tal vez a raíz de la conversación que ha tenido con Clara, o tal vez porque su viaje a Granada le ha revelado algo de sí mismo. Cuando sube en el ascensor, Miguel le espera sentado a la puerta. Abre, le deja pasar y sin mediar una sola palabra se dirige al dormitorio y pone la grabación de *Oda a Walt Whitman*. Esta vez no esconde tampoco la foto de Federico. Mientras hace su ritual habitual de desnudarse, guardar la ropa, mirarse en el espejo del baño, ponerse el pijama, y acostarse, no dirige ni una sola palabra a Miguel, que le observa algo asombrado. Poco antes de apagar la luz, le dedica una breve sonrisa, y ya con la luz apagada dice como para sí mismo: "Duerme. No queda nada". Si se trata de un juego para desconcertar a Miguel, o su modo de expresarle la ruptura, es algo que queda en el aire.

143 ~ *Parranda*, de Gonzalo Suárez (1977)

Drama rural sumamente original que se desarrolla en Asturias y cuenta las andanzas de tres hombres humildes que deciden dar rienda suelta a sus ganas de divertirse y se van de parranda varios días, iniciando así una trayectoria autodestructiva. Cipriano acaba de conseguir empleo en una empresa siderúrgica, y después de dormir junto a la mujer con la que piensa formalizar la relación se dirige caminando por el bosque hacia el trabajo. Le abordan dos conocidos que llevan ya un día entero de juerga, le tientan para que se una a ellos y él acaba dejándose llevar.

El Bocas y Milhombres son amigos del alma y mantienen una relación que oscila entre el amor y el odio, entre la ternura y la violencia; a veces retozan como niños juguetones y otras pelean con brutalidad. En una ocasión, estando muy borrachos los dos, vemos cómo Milhombres aprieta por encima del pantalón los genitales de su amigo y le hace mucho daño; como respuesta el Bocas la emprende a patadas y a punto está de aplastarle el cráneo con una piedra. Pero enseguida empiezan otra vez a jugar, y poco después les vemos tumbados juntos, el Bocas curándole una herida a su amigo. La relación entre ellos es una de tipo sadomasoquista en la cual El Bocas es el dominante en tanto Milhombres es el dominado. Ya el mote que le han asignado a Milhombres nos revela que probablemente su preferencia sea homosexual, y además varias veces se dirigen a él llamándole "marica" y "maricón de mierda".

Que Milhombres siente un apego especial hacia el Bocas es algo que se va haciendo cada vez más



Imagen 426: Arriba El Bocas y Milhombres, cuyo grado de intimidad no llega nunca a aclararse.

Abajo, la ducha de vino en *Parranda* (1977)

Fuente: DVD. Madrid: Armadillo, 2001

evidente a medida que avanza la historia. Un día que su amigo está bailando con una prostituta él se acerca y se coloca junto a ellos, moviéndose como si fuera con el Bocas con quien quisiera bailar. Cuando ve a su compañero con mujeres se llena de ira y se vuelve irracional: “Es como si tuviera celos de mujer”, comentan de él. Al contrario que Milhombres, el Bocas está vivamente interesado por el sexo femenino y no tiene reparos en violar a una mujer si surge la oportunidad, pero el vínculo que le une a Milhombres es muy estrecho porque entre ellos se ha desarrollado una dependencia un tanto enfermiza. Las palabras que el Bocas emplea para definir lo que siente cuando habla con Cipriano son muy imprecisas: asegura que sin él no se divierte, que la idea de que le tenga cogida la voluntad le hace hervir los sesos y que no quiere quedarse a solas con él porque entonces no puede evitar zumbarle. La respuesta que le da Cipriano, igual de enigmática, parece ofender mucho al Bocas: “¿No será que te tiene dominado?, porque hay muchas formas de cogerle a uno el talante”. En suma, aunque no se llegue a decir explícitamente si entre ellos se ha producido alguna intimidad sexual, se sugiere con cierta claridad, o al menos se deja abierta desde el principio la posibilidad de hacer esa lectura sin que el relato llegue ni a confirmarlo ni a desmentirlo.

Por lo demás, cabe destacar una escena con un singular erotismo. Los tres amigos llegan a una bodega y el Bocas con un pico abre un hueco en uno de los toneles de vino de suerte que comienza a caer un grueso chorro sobre ellos. Milhombres se quita la camisa y los tres muy apiñados se duchan en vino alborozados, entre risas y con un intenso contacto físico en lo que parece evocar un trío sexual. A pesar de toda esa alegría que les produce la ruptura de toda regla, la desgracia llega pronto para los tres amigos. En uno de sus ataques de celos Milhombres apuñala al Bocas y luego es abatido a tiros por la Guardia Civil; y en cuanto a Cipriano, termina padeciendo torturas en el cuartelillo.

144 ~ *Reina zanahoria*, de Gonzalo Suárez (1977)

Delirante muestra de humor absurdo en la que J.J., director de una chapucera agencia de publicidad con una plantilla de creativos poco inspirados, urde un plan para obtener un encargo que le puede hacer rico: la campaña publicitaria para vender en el mercado español las zanahorias de una extravagante millonaria norteamericana, Úrsula Alejandra, más conocida como Reina Zanahoria. La idea es confeccionar un retrato del que creen sería el hombre ideal para Úrsula a partir de las fotos de sus cuatro exmaridos, porque piensan que podría tener éxito y conseguir el contrato. Comienzan entonces a buscar al hombre que se parezca al retrato robot. Un día que están tomando un café en un bar, Gustavo, uno de los empleados de la agencia, se dirige a los aseos justamente cuando acaba de entrar otro hombre. Se trata de Jacinto, un vendedor de libros fracasado que está al borde del despido y cuya cara es idéntica a la del hombre que buscan. Mientras los dos orinan con sus penes en la mano Gustavo se queda observando con tanta atención, sorpresa e interés a la cara del otro, que al vendedor le entran los nervios, sale precipitadamente y se toma el café de un buche para poder irse de allí cuanto antes, pensando sin duda que el otro tenía un interés sexual por él. Lo interesante de esta situación es que la caracterización de Gustavo puede inclinarnos a suponer su homosexualidad, aunque nada se nos diga de su vida íntima, porque es fino y de modales refinados. De esta forma todo queda en la ambigüedad: nos quedamos sin saber si Gustavo siguió intencionalmente a Jacinto y se le quedó mirando porque le gustaba, o si la coincidencia en el baño fue casual y se puso a observarle atentamente porque su cara se asemejaba a la del hombre que buscaban.

La película hace otra mención a la homosexualidad más adelante, cuando Reina Zanahoria le comunica a Jacinto que es virgen y frígida, y que por eso eligió a maridos que fueran impotentes. El último, le explica era homosexual:

Ahí estaba el problema, que yo supuse que era incorregible, pero no, el muy estúpido se fue a un psicoanalista y averiguó que todo provenía de que cuando pequeño su padre lo violó en un retrete público. ¿Y qué dirás que pasó?. Se curó, así de golpe, se curó ...

Como vemos, por segunda vez se asocia las homosexualidad con emociones negativas como el miedo. Nótese también la noción patologizadora que contiene el comentario: la “homosexualidad” es una enfermedad curable con el tratamiento adecuado, y la cura consiste en convertirse en heterosexual, así, sin matices.

145 ~ *Los claros motivos del deseo*, de Miguel Picazo (1977)

Se trata de una de las películas de la época que con mayor desparpajo abordaba un tema hasta entonces poco tratado: el de la explosión del deseo sexual en la adolescencia. El relato nos presenta a un conjunto de jóvenes de ambos sexos que emplean su propio lenguaje plagado de insultos y de expresiones malsonantes como “puta”, “hostias” y similares. Tiene la particularidad de que incluye en la trama a un personaje homosexual que, a pesar de las dificultades que encuentra, se atreve a reafirmar su deseo en un ambiente

opresivo y provinciano. Por lo demás, la película recurre como gancho publicitario a los cuerpos desnudos de ambos sexos, lo cual era poco frecuente en una época en el que el destape femenino era muy corriente, pero el masculino bastante más raro. De todas formas lo hace con demasiada discreción como para considerarla una película erótica como hicieron algunos críticos; de hecho, tal vez lo más erótico de la cinta sean los dibujos de distintas partes del cuerpo humano que acompañan los títulos de crédito iniciales.

En una población triste y oscura cercana a Madrid, Andrea y sus amigas quinceañeras se entretienen una noche espionando y asustando a las parejas que se besuquean en el parque local. Son chicas que están llenas de curiosidad por la sexualidad y en plena ebullición de unos deseos que aún no son capaces de encauzar. Una de las veces espantan a Javi, que le está haciendo el sexo oral a su novia, lo cual molesta tanto a Javi que éste planea su venganza contra Andrea, la hija de la confitera, a la que considera responsable. Así, un día que están en la piscina se sumerge en el agua y con las uñas de la mano le produce un desgarro en el pubis a la chica, a la que luego vemos desnuda en la ducha mirándose la herida. A partir de ahí Andrea y Javi entran en una dinámica destructiva de atracción y rechazo, de ofensivas y contraofensivas que deja un tanto perplejo al espectador ¿Hasta qué punto serán capaces de llegar en sus juegos destructivos?

Nos llevaremos una sorpresa cuando averigüemos que Valen, el hermano de Andrea, y Javi, mantuvieron un contacto sexual que Valen quisiera repetir, porque se ha enamorado, pero que a Javi le causa desasosiego ya que fue algo que hizo estando borracho. Ese es el motivo de que Valen dejara de estudiar, no tenga casi amigos ni salga de casa. Lleva la pastelería de la familia y vive apegado a su madre, quien viéndole vulnerable se esfuerza en crear un entorno más seguro para él en una sociedad hostil con los homosexuales. Porque aunque nunca se hayan sincerado Valen y su madre, ella conoce perfectamente cual es la orientación sexual de su hijo.

En una de sus venganzas contra Andrea, Javi llama a Valen para quedar con él. El chico piensa ingenuamente que Javi le corresponde y también le quiere, pero no es así. La intención de Javi es pegar una brutal paliza a Valen, pero la motivación real no queda demasiado clara: ¿Quiere haciendo daño a Valen hacer daño a su vez a Andrea? ¿Desea ocultar a través del ejercicio de la violencia el hecho de que a él también le gustó la experiencia homosexual que tuvo con Valen y que no se atreve a repetir? Lo sorprendente es que más adelante, después de mantener una relación sexual con Andrea en un tren, la aleja de sí con desprecio para irse con su novia y le advierte que a partir de entonces dispondrá sexualmente y a su antojo tanto de Andrea como de Valen. Javi encarna, como vemos, la figura tan frecuente en nuestro imaginario cinematográfico del hombre cuya bisexualidad va unida a rasgos antisociales y a la maldad.

Después de la agresión, Valen se sincera con su hermana y le cuenta que está enamorado de Javi. Andrea, que ignoraba la homosexualidad de Valen, habla con su madre sobre el asunto. Ella con cierta compostura, le pide a Andrea que quiera mucho a su hermano, que no le deje solo y que le ayude para que no suceda nunca lo que ella más teme: que haya escándalo y que el asunto trascienda. Se lleva a sí a la pantalla uno de los mayores miedos de la época en torno a la homosexualidad: que se supiera, por el estigma social que eso suponía, especialmente en una ciudad pequeña y provinciana. Para Javi no parece haber demasiadas esperanzas de ser feliz. Es un joven destinado a la frustración y la tristeza.

Referencias específicas: García Ruiz (2002)

146 ~ *El transexual*, de José Jara (1977)

Este drama intercala la información que en tono didáctico ofrece al público la pseudohermafrodita brasileña operada Yeda Brown con una trama que gira en torno a una cabaretera transexual que desaparece y a la que un periodista busca para hacer un reportaje sobre el cambio de sexo, aún ilegal en España. En conjunto, la película pretende ser un alegato a favor de la legalización de las intervenciones quirúrgicas para el cambio de sexo, por las consecuencias negativas que puede tener realizarlas en la clandestinidad. Pero el excesivo énfasis que pone el relato en pintar el resultado de la intervención como una transformación maravillosa que permite al transexual ser una mujer completa indistinguible y que goza de su sexualidad y de sus orgasmos con la misma facilidad que cualquier mujer -lo cual es científicamente muy dudoso- nos está hablando de un discurso médico encaminado a la promoción de esta especialidad quirúrgica. Además, el hecho que no se distinga con claridad entre el pseudohermafroditismo, que especialmente en el caso de las mujeres genéticamente XY haría más justificable la operación -ya que en este caso los órganos sexuales masculinos no están plenamente desarrollados- y la transexualidad en general, revela la intención de captar el mayor número posible de clientes incluso entre personas que no tendrían ninguna necesidad de eliminar sus genitales masculinos y cambiarlos por una vagina artificial.

La cinta se inicia con una charla en que Yeda Brown le explica a los espectadores la diferencia entre homosexual, bisexual, travesti y transexual; actualmente estas aclaraciones nos pueden parecer un tanto simples, pero también es verdad que en aquellos años la ignorancia en materia sexual era endémica en España, y por tanto esta charla didáctica podía cumplir cierta función divulgativa rudimentaria. Sin embargo, en relación con la transexualidad en sí, sus explicaciones son sumamente difusas y contradictorias. A lo largo del film, en distintas secuencias que se intercalan en el relato, en un tono semidocumental la brasileña cuenta sus experiencias personales como "transexual" en la infancia y en la juventud: que siempre se sintió como una chica y que su cuerpo siempre fue más femenino que masculino. Pero luego nos explica que el doctor le diagnosticó un pseudo-hermafroditismo. No se precisa si Yeda es genéticamente mujer (XX) o varón (XY) y no se establece con claridad la diferencia entre transexual y pseudohermafrodita. En el segundo caso, hay una ambigüedad genital que puede manifestarse en una falta de desarrollo del pene o en un aparato genital femenino incompleto, mientras que el transexual puede sentirse mujer y querer ser considerada socialmente como tal, pero normalmente tiene unos órganos genitales masculinos plenamente funcionales y no hay una anomalía cromosómica. Que no se aclare este aspecto es importante. No es lo mismo hacer una operación de cambio de sexo a un pseudohermafrodita femenino, que a un pseudohermafrodita masculino o a un transexual. La brasileña cuenta lo bien que se siente después de haberse operado y su plenitud sexual: goza tanto con la penetración anal como con la vaginal y según ella puede alcanzar el orgasmo estimulándose el clítoris, de lo cual deducimos que ya lo tenía antes de la operación en que le extirparon el pene. También hay cierta falta de rigor en la descripción que se hace de algunos de los procedimientos quirúrgicos empleados por la medicina: "La operación consiste en la castración: extirpan la mitad de los testículos e injertan los testículos, los pequeños testículos para arriba para tener el goce, y después de la piel de los testículos hacen los labios ..." dice con vaguedad.

En cuanto a la trama de la cabaretera desaparecida, se trata de Lorna, quien se ha enamorado de Eduardo, un hombre serio profesor de teología que conoce en el cabaré como cliente. Por el temor a su reacción cuando descubra cómo es, posterga el momento de tener relaciones sexuales con él. Ante su insistencia, al final se lo dice: le explica que nació hombre pero que se siente como una mujer. Eduardo reacciona ofendido, reprochándole que se haya burlado de él y diciéndole que es un monstruo, que debería estar trabajando en un circo, no en un cabaré. Decidida a operarse pide dinero a un amigo y desaparece. Aunque según dice ya está castrada, necesita hacerse una vaginoplastia para ser como las demás mujeres y poder conservar al hombre al que ama. Resaltar aquí el concepto dualista según el cual para merecer el amor es necesario ser un hombre o una mujer completa en todos los aspectos; los seres que se encuentran a medio camino de la diferenciación completa no son dignos de ser amados. La intervención, por carecer de pene, se trata de una *colovaginoplastia*, consistente en extraer un trozo del intestino grueso y con ese tejido construir la vagina artificial; lo más frecuente, sin embargo, es la *vaginoplastia con inversión penil*. La operación, practicada ilegalmente por un médico en España, da como resultado la muerte de Lorna por paro cardíaco.

147 ~ *El despertar de los sentidos*, de Manuel Esteba (1977)

Este filme abordaba con pretensiones edificantes una serie de temas acerca de la sexualidad que estaban despertando grandes controversias en la España de la transición (la prostitución, las relaciones prematrimoniales, los embarazos no deseados, el aborto y la homosexualidad entre otros). El punto de vista que adopta en relación a estos asuntos es extremadamente moralista: considera el "culto irracional, incontrolado, frenético" que las diferentes culturas han rendido a la sexualidad como un mal que estaríamos en condiciones de combatir mediante una educación sexual positiva merced a la cual la juventud se podría hacer consciente de los peligros de una vida sexual desordenada, para poner así "freno a esa ola de crímenes, abusos, aberraciones, etcétera, que van proliferando en proporciones alarmantes, y que amenazan con destruir la civilización de nuestra época". Se anuncia además con aires de pretendido rigor científico que esa educación sexual capaz de combatir el desorden sexual contemporáneo es equiparable a avances científicos como la llegada del hombre a la Luna o la mejora de las telecomunicaciones.

La estrategia narrativa que se emplea aquí para aleccionar al espectador es la de presentar a un bondadoso



Imagen 427: Póster de *El transexual* (1977)

Fuente: descargado desde flickr.com

psiquiatra que narra a dos modosos estudiantes que están preparando su tesis doctoral los casos clínicos de varios de sus pacientes: una prostituta, un perverso violador de niñas, dos chicas dispuestas a abortar, un masoquista y un homosexual. Las explicaciones que da el doctor acerca del “homosexual” que llegó a su consulta y al que fue capaz de curar, son en realidad un batiburrillo conformado con las nociones habituales, con frecuencia contradictorias, que aún hoy se manejan en torno a esta faceta de la sexualidad masculina; es interesante por ello que nos detengamos a analizarlas con cierto detalle.

En un pasillo del hospital el médico, que va acompañado de los dos estudiantes, se cruza con un señor llamado Pedro al que saluda amablemente, y al que pregunta si sigue estado acosado por esos pensamientos; lo hace sonriendo afectuosamente y dándole unas palmadas paternalistas en las manos. El otro responde agradecido que no, que ya parece haberse curado definitivamente. El doctor se dirige entonces a su despacho y anuncia pomposamente a los jóvenes que les va a contar el caso de Pedro, “un hombre que ha vivido largo tiempo angustiado a causa de su tendencia homosexual” y que “actualmente ha superado esa inclinación”. Añade que si va a narrarles ese caso clínico es porque Pedro le ha autorizado a hacerlo, lo cual revela “su gran calidad humana”. Al oír ese comentario tan insincero podríamos pensar que el doctor simpatiza con los “homosexuales”, pero realmente lo que está diciendo es que acepta caritativamente a Pedro porque ha acudido a su consulta y se ha dejado curar por él. De hecho, a la pregunta de cuáles homosexuales son los que tienen más posibilidades de curarse el doctor se limita a responder que “los que acuden sin ningún temor al médico”, o sea que los hombres que sientan alguna vez una inclinación homosexual y no pidan ayuda al psiquiatra son unos enfermos irredentos. En este sentido el doctor hace una curiosa clasificación:

Existen homosexuales que evitan todo conflicto, mientras que hay otros que requieren largos periodos de tratamientos psiquiátricos. Pedro pertenecía a los primeros.

De estas palabras se deduce que en opinión del doctor quienes no acuden a la consulta del psiquiatra para curarse de sus tendencias homosexuales siguen enfermos y en conflicto con la sociedad, por lo cual necesitarían largos periodos de tratamiento; eso inevitablemente nos recuerda aquellos campos de internamiento que existieron durante los últimos años del franquismo para reeducar a los homosexuales, y que con la llegada de la democracia fueron desmantelados. Aquí no se menciona su existencia, pero da la impresión de que hay cierto anhelo de ellos.

En cuando al debate entre lo innato y lo adquirido, el psiquiatra lanza una serie de dudosos tópicos, que siguen plenamente vigentes en las discusiones científicas al respecto; básicamente que puede ser por los genes, por el ambiente familiar durante la crianza o por vivencias personales:

Se podría admitir también la existencia de ciertas condiciones genéticas que pueden favorecer la inclinación homosexual, aunque las causas mas generales de ese comportamiento sean un exceso de mimo, de madres demasiado absorbentes. Vivir desde niño rodeado de mujeres o también un gran desinterés de los padres en la educación sexual, sobre todo en la adolescencia. El adolescente no sabe aún encauzar bien los instintos que comienza a conocer; un mal encuentro en ese momento puede ser fatal.

¿Pero qué le pasa en realidad a Pedro? De sus palabras no se desprende que sea realmente “homosexual”, sino más bien un hetero que por circunstancias personales se ha adentrado en el ambiente, se ha planteado la posibilidad de mantener alguna experiencia homosexual y siente gran culpa por ello. En la consulta cuenta con expresión torturada que después de que su mujer se quedara embarazada empezó a perder el deseo hacia ella, y unos falsos amigos le animaron a acudir a locales donde solo había hombres para que les invitara a copas, porque él tenía algo de dinero ahorrado; así es como se inició en la homosexualidad, pero nunca llegó a mantener ninguna relación sexual con otros hombres. Para colmo, un día llegó la policía y le llevó al calabozo, algo que él recuerda como algo horrible. Según esto, Pedro sería un hombre que hasta entonces había estado ubicado en la puntuación 0 de la escala Kinsey y comenzó a sentir curiosidad por su propio sexo, por lo cual comenzó a avanzar hacia las puntuaciones 1, 2 y 3. La intervención de la policía le metió miedo, y la misión del doctor fue convencerle de que lo adecuado era mantenerse en la puntuación 0, que en nuestro contexto monosexista y bifóbico es el único aceptable para el varón correctamente socializado. Si no, de cabeza a la puntuación 6.



Imagen 428: Homosexuales aviesos intentan pervertir a un hombre casado en *El despertar de los sentidos* (1977)

Fuente: VHS. Barcelona: Prisma, 1984

148 ~ *La Coquito*, de Pedro Masó (1977)

Tras la eliminación de la censura se va haciendo más frecuente la aparición puntual de diseñadores, decoradores y profesiones similares del mundo del espectáculo, sin necesidad de hacer escarnio de ellos. Al estilo de los antiguos musicales, su homosexualidad puede hacerse explícita o quedar solo sugerida, pero su función en todo caso suele ser irrelevante: poco se sabe de su vida íntima y de sus relaciones amorosas, y lo mejor que les puede ocurrir es que sean valorados positivamente como profesionales o como amigos. Inevitablemente la historia principal suele girar en torno a los amores y la lucha por obtener la fama de los protagonistas heterosexuales.



Imagen 429: El director de bailarinas de *La Coquito* (1977)

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008

Un ejemplo de ello lo encontramos en esta espectacular producción hispano mexicana acerca de una famosa cupletista cubana, Adela Portales, que triunfó en el Madrid de los años veinte con sus bailes sensuales y sus pícaras canciones. En un ensayo aparece fugazmente un director de bailarinas, muy molesto porque la madre de la artista se entromete continuamente para dar indicaciones sobre la coreografía; la homosexualidad de este personaje anecdótico se hace evidente empleando unos pocos rasgos de estereotipación: su ostentosa pluma y la típica voz de falsete.

149 ~ *Uno del millón de muertos*, de Andrés Velasco (1977)

Drama histórico que nos traslada a la zona republicana durante los inicios de la guerra civil; carente de neutralidad, inclina sus simpatías hacia el bando nacional y sus valores. Tras el estallido de la contienda una novicia llamada Rosa huye del convento que las fuerzas libertarias se disponen a incendiar y se refugia en un burdel. Obtiene allí la protección de la amable *madame*, católica y caritativa a pesar de su oficio, quien la hace pasar por su sobrina e intenta mantenerla alejada de los soldados que acuden a la casa en busca de desahogo. En este ámbito marginal es en el que se incluye al único personaje cuya homosexualidad queda claramente sugerida sin llegar a hacerse explícita; se trata del criado del burdel, un hombre feo y antipático que se dedica con un delantal en la cintura y mucho amaneramiento a labores femeninas como planchar; no despierta ninguna simpatía porque es deslenguado y no tiene tapujos en criticar a su bondadosa jefa a sus espaldas. Este individuo, que obviamente no es susceptible de suscitar en el espectador deseo erótico alguno, constituye una referencia negativa a la sexualidad no normativa en un universo por lo demás plenamente heterosexista. La soldadesca deseosa de mujeres parece estar exenta de ese tipo de tendencias. La relación que se hace deseable es el romance que surge entre Rosa y un joven médico llamado Ángel al que conoce cuando se ve obligada a huir del burdel para evitar que un brutal miliciano la viole. Juntos atraviesan la frontera francesa y allí es donde se enamoran y mantienen sus primeros encuentros sexuales.

150 ~ *Perros callejeros*, de José Antonio de la Loma (1977)

Véase *Perros callejeros II*, de José Antonio de la Loma (1979)

151 ~ *El diputado*, de Eloy de la Iglesia (1978)

Una de las joyas de la transición, que aprovechando la recién recuperada libertad de expresión se atrevió a tratar asuntos acerca de la sexualidad masculina que nunca antes había sido posible expresar en el cine español, excepto a través de insinuaciones o de forma indirecta. Es una de las escasas películas de la modalidad reivindicativa o de denuncia. Está protagonizada por un hombre políticamente comprometido con la izquierda que se enfrenta con la incomprensión de su entorno ante su bisexualidad -término que no se usa en la película-, así como con sus propios temores a hacerse visible.

Roberto Orbea, actualmente diputado de un partido de izquierdas elegido democráticamente, nacido en 1938 confiesa con angustia sus primeras relaciones, esposado y rodeado de policías, como si estuviera declarando ante el juez. En realidad se dirige a los espectadores, a una sociedad que en su conjunto juzgaba como negativas esas conductas sexuales.

Descubrí mi condición de homosexual cuando tenía 15 años, lo que supuso una crisis terrible, al sentir una inclinación de la que siempre había oído hablar como algo monstruoso y antinatural. Al principio solo tuve unos contactos fugaces y sórdidos en los vagones del metro, en las sesiones matinales del cine Carretas, o en aquellos urinarios sucios y malolientes de la Plaza Tirso de Molina. Sin embargo, cuando tenía 19 años me acosté con una compañera de estudios

y descubrí que podía tener relaciones con mujeres, lo cual me tranquilizó. Hasta que hice el servicio militar no tuve una auténtica relación homosexual.

Fotografías en blanco y negro van presentando los lugares de Madrid que Roberto está mencionado; espacios de encuentro para los hombres que deseaban tener sexo anónimo en la época de Franco y en la transición.

Es significativo que, a pesar de que nos cuenta que siempre alternó los hombres con las mujeres, se considere "homosexual". Nunca piensa en sí mismo como una persona "bisexual", tal como lo consideraríamos nosotros ahora. El motivo de que Roberto Orbea considere que su condición es la de un "homosexual" es probablemente que la categoría "bisexual" no estaba disponible en su mapa

mental como herramienta que le permitiera dar significado a la propia ambivalencia de su deseo. Hay que tener en cuenta que hasta hace pocos años este término no se ha popularizado para aludir a las personas que a lo largo de su vida han sentido atracción o han mantenido prácticas sexuales con personas de ambos sexos.



Imagen 431: Dos de los chaperillos. *El diputado* (1978)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008



Imagen 430: Cine Carretas en *El diputado* (1978)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

Durante la mili, Roberto Orbea mantiene unas relaciones completas y prolongadas con otro muchacho cuyo nombre no llegamos a conocer, y de las que el relato no nos da más información. Después de salir del Servicio Militar se enamora y se casa con Carmen, una compañera de partido con la que mantiene una relación satisfactoria amorosa y afectivamente además de sincera, ya que desde el principio le explica que también le gustan los chicos: "Esperaba que mis relaciones con Carmen me harían olvidar mis inclinaciones homosexuales y me salvarían de ser toda la vida un marginado", nos explica el protagonista, de nuevo con esa voz en off un tanto tristona que expresa el dolor y el miedo con la que vive su pasión por los jóvenes. Como estamos comprobando, la aprobación social que tienen las relaciones heterosexuales hacen que Roberto las contemple como más deseables, mientras que las que mantiene con los hombres las vive como un asunto peligroso que puede conllevar consecuencias negativas.

Después de un largo tiempo de feliz convivencia con Carmen, durante el cual Roberto no vuelve a tener relaciones homosexuales y casi ni lo desea, se ve obligado

a que pasar unos meses en prisión por motivos políticos. Corre el año 1976 y él tiene ya treinta y siete años. Su atracción hacia los hombres, que había permanecido latente desde su boda, se reaviva cuando conoce en prisión a Nes, un chaperero detenido por peligrosidad social. Tras charlar con él lo acompaña a los urinarios, lugar donde le mira el pene; de nuevo la expresión de su deseo homosexual es en un lugar público un tanto sórdido. Luego, mientras están en los dormitorios, Nes se le insinúa, mostrándole el pene en erección, que aparece de modo explícito por un momento en la pantalla, y acariciándose.

No se dan más detalles acerca de los encuentros sexuales con Nes, pero sí sabremos que después de salir de la cárcel es él quien se encarga de proporcionarle chaperos menores, capaces de prostituirse por mil pesetas, con los que Roberto mantiene encuentros esporádicos y clandestinos. La película nos los muestra a través de una sucesión de imágenes de chicos en su adolescencia que le sonríen seductores en la penumbra, sentados frente a él en el coche, cuyas caras y torsos aparecen y desaparecen de forma tan fugaz como fueron los encuentros con ellos. Mientras tanto, la voz de Roberto explica:

Fui conociendo a distintos muchachos. Eran pequeñas aventuras, siempre dentro del coche, con prisas, con temores, en descampados oscuros y solitarios.

No por ello deja de querer a Carmen, a quien le cuenta lo ocurrido en prisión; aunque omite los encuentros fugaces que está teniendo con los jóvenes chaperos, sin duda para no herir sus sentimientos.

Más tarde, volvemos a ver a algunos de estos jóvenes del hampa participando en una fiesta privada de sexo y drogas que tiene lugar en la casa de algún homosexual. En este ambiente hedonista, además de Nes, al que vemos totalmente desnudo, hay un menor al que un hombre maduro con bigote está practicando el sexo oral hasta la eyaculación, lo cual se muestra de modo bastante explícito, ya que el hombre cuando han acabado se limpia la boca con una tela. La cámara se recrea unos 30 segundos en esta escena, peculiar por ser la primera vez que se representa en el cine comercial español una mamada entre dos hombres de forma explícita aunque, eso sí, sin mostrar los genitales. El muchacho, que se llama Juanito, jugará un papel muy importante en la vida de Roberto cuando Nes se lo presente.

Otro de los jóvenes participantes en la fiesta propone a Nes un negocio. Deben reunirse con un señor muy importante en la cafetería California 47; recordar que durante la transición este fue un conocido lugar de encuentro en Madrid entre los simpatizantes de la extrema derecha, y en la que el GRAPO pondría una bomba en 1979. Cuando a través de Nes la extrema derecha averigua la debilidad por los muchachos de Roberto Orbea, que está cerca de obtener el nombramiento de secretario general de su partido, encargan a Juanito que seduzca al político y que obtenga pruebas de ello a cambio de un millón de pesetas. El objetivo, poder acusar a ese "rojo maricón" del delito de corrupción de menores y así trancar su carrera política.

El joven en principio se junta con el diputado por dinero, pero poco a poco los dos van encariñándose. Sus encuentros se producen en el apartamento que durante la dictadura había servido para las reuniones clandestinas del partido y como refugio para líderes políticos subversivos, ahora destinado a este otro fin. Las prácticas sexuales que tienen lugar entre ellos no se concretan demasiado. Lo más que presenciamos son algunas caricias, sexo oral insinuado, algunos momentos de intimidad cuando van de acampada, sus risas después de haberse fumado unos porros, y también alguna pelea con insultos que acaba en reconciliación; priman en este sentido los sentimientos que van surgiendo entre ellos, aunque al espectador le queda claro que han hecho de todo cuando Juanito le pide a Roberto un beso:

- Mira que hemos hecho guarradas, y todavía no me has pedido una cosa que es lo primero que intentan todos.
- ¿El qué?
- Nunca me has pedido que te de un beso.
- Ya lo ves, debe ser que estoy acostumbrado a besar a mi mujer, y no sé, cuando estoy con chicos, pues se me ocurren otras cosas.

Roberto cumple con Carmen el pacto de sinceridad mutua, y le cuenta lo que le está ocurriendo. Sigue queriéndola, pero no puede evitar querer también a Juanito. La reacción de Carmen ante las revelaciones de su marido se salé totalmente del cliché habitual que suele usar el cine cuando nos presenta estas situaciones en las que el hombre comete una infidelidad, máxime si es con otro hombre: la indignación, los gritos y sollozos, la separación inmediata, el expulsión automática del hombre del hogar.... Desde luego Carmen se siente molesta e inquieta, pero como ella misma dice: "Yo no estoy jugando a ser una mujer comprensiva ni encantadora; estoy intentando comportarme como una marxista, y ya se sabe: intento hacer un análisis concreto de una realidad concreta...". Durante algún tiempo deja espacio a su marido para que viva su pasión hacia Juanito, pero un día aparece en el apartamento, a sabiendas de que los dos amantes están allí. Juanito se va un tanto avergonzado. Hablándole a Carmen acerca de Juanito, Roberto hace una alusión a otros filmes y referentes literarios que habían tratado el tema de la relación amorosa entre un adulto y un adolescente, para marcar la diferencia y señalarle al espectador que el filme que están viendo, *El diputado*, si se centra en la realidad concreta.

- ¿Te lo imaginabas diferente, verdad que sí? Supongo que pensabas en un adolescente frágil; en un personaje de Visconti que pueda aparecer en una playa del Lido de Venecia con música de Mahler al fondo. Pues no Carmen, no es un pequeño Lord que pueda enamorar a Óscar Wilde ni un efebo griego ni un "petit prince", no. Ya lo ves, es un lumpen, un golfillo de barrio. Y nada de canciones de Mahler ni arias de ópera ni playas en Venecia, nada de eso. Música hortera, discotecas estridentes, barrios hacinados, motos robadas... miseria. Ese es su mundo.



Imagen 432: A Juanito se la chupa un hombre maduro en *El diputado* (1978)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

La pareja dentro de este enfoque que tienen de la vida, intentan buscar una solución aplicable a la realidad inmediata que están viviendo y que satisfaga a todos. A instancias de Carmen, que no quiere sentirse desplazada, inician un trío afectivo y sexual con Juanito que funciona muy bien durante un tiempo. El trato que recibe de la pareja ejerce una especie de efecto pedagógico en el muchacho y produce en él una interesante transformación: de golfillo de barrio desideologizado, Juanito, pasa a ser un joven concienciado políticamente y que se interesa por asuntos como el cine o el arte, ante los que hasta el momento se había mostrado indiferente.

Además, Juanito de considerarse a sí mismo un heterosexual que solo se iba por los hombres por dinero, pasa a un estado de incertidumbre. Es cierto que ha tenido relaciones con algunas chicas y que le ha gustado, y que incluso Carmen le atrae mucho, pero el muchacho acaba por confesarle a Roberto que ejerciendo la prostitución y especialmente gracias a la relación satisfactoria que está manteniendo con ellos, ha llegado también a disfrutar del contacto sexual con los hombres; que con él no lo ha hecho únicamente por dinero. Que lleva ya tiempo engañándose. La respuesta de Roberto es acertada, pues evita ponerle etiquetas a su amigo:

Bueno Juanito, no creo que sea el momento de hacer un análisis de nuestro comportamiento. Ni del tuyo ni del mío. Lo importante es que todos hemos cambiado: tú, yo, incluso Carmen. Entre los tres nos hemos enseñado cosas que desconocíamos y hemos dado a nuestras vidas una nueva dimensión.

Pero el ensayo se ve truncado cuando los derechistas atrapan al menor y avisan a Roberto Orbea de que lo tienen en el apartamento, y le ordenan que acuda allí para negociar, justo la noche anterior al día en que éste iba a ser elegido secretario general del partido. Roberto se ve en una situación que le obliga a enfrentarse a todos sus miedos e imagina para sí mismo un futuro muy negro: perderá su poder político una vez que le conceptúen de "maricón"; su mujer se cansará y le abandonará; Juanito le dejará y se irá con alguien más joven, o se casará con "alguna mujer con la que crea poder engañarse y ser feliz" para ser normal, porque de eso se trata, de ser normal. En cuanto a sí mismo, se imagina una madurez fracasada, solitaria y centrada en una sexualidad y una afectividad insatisfechas:

En cuanto a mí, pues puede que acabe siendo uno de esos viejos mariquitas que rondan por los urinarios públicos, que pintan los grafitis en las puertas de los retretes, que se sientan en las últimas filas de ciertos cines de sesión continua, y se pasan las tardes en los billares, o esperando a la salida de las academias.

Al llegar al apartamento, descubre que sus adversarios políticos ha asesinado cruelmente al menor y que han dejado su cadáver ensangrentado en la cama de Roberto. Al diputado solo le queda una opción: acudir a sus compañeros de partido para revelarles lo ocurrido y confiar en la remota posibilidad de que estos sean comprensivos y le muestren su apoyo. En este sentido, la película lanza una clara advertencia: es la ultraderecha la que puede frenar la modernización democrática, la que puede matar los incipientes impulsos hacia la libertad -encarada en el cuerpo ensangrentado del joven chaperero sexualmente ambivalente, a quien le han arrebatado su futuro-. ¿Pero será la izquierda capaz de sacudirse los prejuicios del pasado?. El director deja la pregunta en el aire.

Referencias específicas: Arroyo (2011, pp. 70-73), Mira (2008, p. 406) Cristobal (2007, p. 38)



Imagen 433: Juanito con Carmen y Roberto en *El diputado* (1978)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

152 ~ *Ocaña retrato intermitente, de Ventura Pons (1978)*

S emidocumental en el que el artista andaluz José Pérez Ocaña habla en primera persona ante la cámara para contar su trayectoria desde su infancia en su pueblo natal hasta su vida actual como pintor y actor callejero en Barcelona; es una biografía que el espectador ha de reconstruir a través de los deslabazados recuerdos del protagonista, y por eso se trata de un retrato intermitente. Ocaña fue un personaje muy popular a finales de los años 70 en la Ciudad Condal, conocido por sus actitudes exhibicionistas, provocativas e iconoclastas, que ocasionalmente se travestía, pero no porque fuera travesti, sino porque era un teatrero y le gustaba provocar. Su ámbito preferido, según él mismo nos cuenta, era el de los marginados (las putas, los maricones, los ladronzuelos) y en lo político con quienes más se identificaba, aunque con reparos, era con los

anarquistas y libertarios.

El filme se inicia con Ocaña que mientras acaricia a su gato hace unas interesantes reflexiones sobre la sexualidad entre hombres, manifestando lo poco de acuerdo que está con que se le pongan etiquetas a las personas porque se acuesten con un hombre o con una mujer. Cuenta que un día se desnudó en público, porque le gusta romper las convenciones, y se le acercó un hombre pensando que era una mujer, porque él se había escondido el pene entre las piernas.

Era un macho de esos que van con sus novias y les fascinan que les toquen, pero que para sentirse más machos abrazan a su mujer para decir que yo aún todavía no he caído con un tío. Es lo contrario de la mujer, pero la mujer no puede abrazar al tío con el pensamiento de decir yo aún no he caído con ninguna tía porque la mujer yo pienso que está más predispuesta a hacer el amor con la mujer. Lo que pasa es que ha estado tan reprimida por esta puta sociedad (...). Pero el macho, porque se ve que ser macho (...) es mejor o es lo natural y es lo normal que dice la sociedad. El macho es lo natural, y el hombre que va con el hombre ... ya estoy cargando un poco el rollo este de la homosexualidad. Yo tampoco creo en los homosexuales, ni ... yo en lo único que creo es en las personas, y yo creo que el que tú vayas con un hombre o con una mujer no te tienen por qué poner un letrero, y ahí este es así o este es asao.

Explica que ya desde que era muy joven le gustaban muchísimo los hombres y tenía que hacer una especie de teatro falso porque había muchas presiones en su pueblo natal de Sevilla, Cantillana, por parte de los curas y los falangistas. También por parte de los obreros, que le rechazaban por ser demasiado femenino cuando empezó a trabajar recogiendo aceituna y algodón a los 10 años, y que incluso le tiraban piedras. Pero para él, dice, el sexo siempre fue muy importante. Ocaña nos traslada entonces con mucha gracia una perla de la psicología popular:

Todo lo que la gente... que si la filosofía, que si leer mucho, que si ahora me encierro, que si ahora tengo paranoias, que si ahora estoy histérico es porque la mayoría de la gente no folla, o no hace el amor. La esperma acumulada es malísima para el cuerpo. La gente lo que le hace falta es soltarla, y yo la soltaba muchísimo, día y noche.

Nos cuenta entonces algunos de sus primeros juegos con los otros niños: cómo disfrutaba haciendo cositas en las viñas, tocándose el cacharrito, comprobando quién tenía más pelo, quién la tenía mayor; lo maravilloso que era ir al río para ver a los gitanos bañarse "en pelotas, con aquellas cosas tan negras y tan divinas"; lo que gozó una vez que estaba follando un día en una cochinería, con un chico de labios gruesos y un pene muy grande, y se corrió mientras la madre del otro niño le llamaba: "¡Manolo, Manolo!". Nos explica que a pesar de lo que le decían los curas de que eso era pecado, él simplemente disfrutaba de su sexualidad sin plantearse si era con machos o con homosexuales. Ese concepto sólo lo adquirió cuando fue a Barcelona.

Pues a mí me parecía lo mismo ser macho que ser homosexual... esos eran cuentos y rollos porque yo nunca usaba la palabra homosexual hasta que no llegué aquí. Para mí, no sé, de pequeño ya estaba liado con amigos pero nunca le di el nombre de amantes ni de nada, sino eran como juegos eróticos, cuando hacíamos el amor en los pajaes.

Por lo demás, nos cuenta las peripecias vividas en Barcelona para sobrevivir a abrirse camino como artista, pero nos explica que nunca tuvo una pareja estable porque le gustaba sentirse libre, que le fascinan los retretes y chupar penes.

Yo no soy hombre de amores largos, porque las relaciones de dependencia (un contagio intelectual, esta palabra no es mía) son enajenantes, y es verdad.

De sus relaciones, la que más le marcó fue la de Manolo, un hombre fuerte y cariñoso que se había salido del seminario, del que había estado muy enamorado y con el que había cantado canciones de Lorca. Un día se suicidó pegándose un tiro.

Un comentario final: Ocaña murió en 1983 después de un accidente en las fiestas de Moros y Cristianos

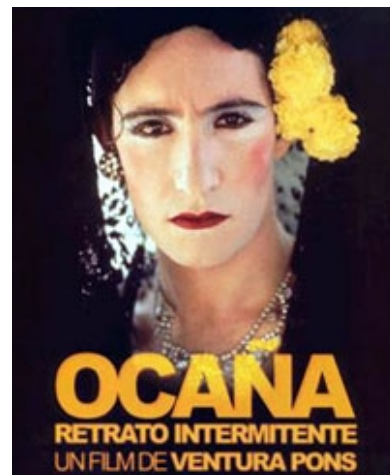


Imagen 434: Carátula de dvd. *Ocaña retrato intermitente* (1978)

Fuente: DVD. Barcelona: Planeta: 2003



Imagen 435: José Pérez Ocaña en su casa de Barcelona. *Ocaña retrato intermitente* (1978)

Fuente: DVD. Barcelona: Planeta: 2003

de su pueblo en que se había vestido de sol y una de las bengalas provocó que su traje ardiera.

Referencias específicas: Cristobal (2007, p. 20)

153 ~ *Un hombre llamado Flor de Otoño, de Pedro Olea (1978)*

Entre las cintas que, aprovechando la recientemente recuperada libertad de expresión, se atrevieron a tratar por fin la homosexualidad masculina sin tapujos, nos encontramos esta singular creación, inaudita en un contexto cinematográfico en el que el drama histórico era una rareza. El relato nos traslada a la Cataluña de los años veinte, en el contexto de la Dictadura de Primo de Rivera, en que la injusticia social unida a un momento de máxima expansión económica desembocaban con frecuencia en violentas luchas entre obreros y patronal.

El protagonista es el abogado Lluís Serracant, miembro de una influyente familia de la burguesía catalana que vive con su madre viuda, y a pesar de la incompreensión de su familia se encarga de defender legalmente a los anarquistas enjuiciados. Además, por la noche, de once a dos, Lluís trabaja como cantante transformista en un cabaré llamado *Bataclan* -en homenaje a la conocida sala de espectáculos de París en la que desde mediados del siglo XIX se representaban vodeviles- con el nombre artístico de *Flor de Otoño*.

Después de presentarnos su entorno familiar acomodado y conservador, en el que Lluís guarda las apariencias y se comporta con corrección, se nos muestra su otra faceta: la que vive en un barrio más marginal de Barcelona, en el que se desarrolla la prostitución y la vida nocturna. Sus mejores amigos son el boxeador Surroca y su novio Ricard, también anarquistas, con los que comparte el sueño de la revolución que está por llegar. La relación entre Lluís y Ricard, que es estable, cuenta con la complicidad de Surroca, quien les brinda su casa: les vemos en una sola ocasión durmiendo juntos abrazados y desnudos, escena que sirve para informar al espectador de la naturaleza de su relación, pero no vuelven a mostrarse momentos de intimidad entre ellos en todo el relato. Ricard es un hombre guapo, elegante en su forma de vestir y con un atractivo bigote, pero no muestra ningún signo externo que revele su preferencia sexual. Tampoco Lluís es reconocible, excepto cuando se transforma para sus actuaciones; sin embargo, varias veces a lo largo del relato Lluís afirma que quien realmente es, su identidad verdadera, es Flor de Otoño.

Uno de los clientes habituales del Bataclan es Armengol un hombre maduro que mantiene una relación con otra de las travestis, la Coquinera, pero que se siente también atraído por Flor de Otoño. Los celos provocan una seria discusión entre ambas en la que la Coquinera amenaza a Flor de Otoño con ir a su madre y contarle su secreta vida nocturna; por eso, cuando poco después la Coquinera aparece degollada, las sospechas recaen sobre Lluís, y Armengol se venga de él pegándole una paliza. Ante el temor de que su madre acabe por enterarse por una tercera persona, Lluís se acerca una noche a su cama, vestida de mujer, y se lo explica todo. La madre parece haberse enterado, pero al día siguiente se dirige a él como si nada hubiera pasado la noche anterior.

Lluís decide junto con su novio y Surroca perpetrar un atentado contra el tren en el que llegará Primo de Rivera desde Madrid. Siguiendo las instrucciones de Modesto, un anarquista que está encerrado preventivamente en la cárcel, roban un polvorín y hacen todos los preparativos. Pero el plan se malogra porque las autoridades se enteran de sus planes y después de un tiroteo que se produce de noche junto a las vías de tren en que iban a colocar los explosivos, son detenidos por la guardia civil. Condenados a muerte, los tres amigos son fusilados, pero Flor de Otoño antes de ponerse frente a sus ejecutores se pinta los labios de carmín.

Aunque no puede negarse la originalidad de esta cinta en el contexto de la transición, cabe señalar que no logra trascender la visión estereotipada de la homosexualidad como una realidad unida a los ambientes marginales y al travestismo. Las dos relaciones que nos muestra el filme -entre Lluís y Ricard por un lado, y entre Armengol y la Coquinera por el otro- se nos presentan de forma esquemática, sin profundizar



Imagen 436: Lluís y Ricard en casa de Surroca. *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011

prácticamente en los sentimientos amorosos de los participantes; el motivo es que el relato se centra en las actuaciones espectaculares de Flor de Otoño y en la trama política.

154 ~ *La escopeta nacional*, de Luis García Berlanga (1978)

En la trilogía que Berlanga dedicó a retratar a la nobleza española y sus caducas costumbres se plantea una relación un tanto equívoca entre uno de los personajes, Luis José de Leguineche, y su criado Segundo. En *La escopeta nacional* (1978), cuya acción transcurría aún en tiempos del dictador, habíamos visto al hijo del Marqués de Leguineche, Luis José, subido a los hombros de su criado Segundo, espiando a través de la ventana a una modelo y "pelándosela" mientras la bella joven posaba insinuante ante el fotógrafo. También habíamos vuelto a observar a estos dos personajes escondidos entre las plantas detrás de una verja, sólo que en este caso no quedaba o claro si se estaban masturbando mutua, individualmente, o si el criado era el que estaba estimulándolo a él mientras observaba a la escultural modelo durante la sesión fotográfica. En todo caso, lo que se había hecho explícito era que la orientación del deseo del hijo del Marqués iba dirigido prioritariamente hacia las mujeres: casado con una mujer tuerta y de mal carácter, Luis José buscaba permanentemente otras con las que serle infiel, pero también mostraba una extraña complicidad con su criado, con el que parecía disfrutar de algunos momentos de intimidad un tanto imprecisos.



Imagen 437: Relaciones secretas entre el hijo del Marqués de Leguineche y su criado en *Patrimonio nacional* (1981)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax 2007

La segunda película de la serie, *Patrimonio nacional* (1981) va un poco más allá. Nos reencontramos con los mismos personajes aunque ya en el contexto de la recién nacida monarquía parlamentaria. El Marqués de Leguineche sueña con retomar el antiguo estilo de vida suntuoso de sus nobles antepasados y acude a Madrid para reclamar su derecho sobre un Palacio ubicado en el centro de la capital, que es parte de su herencia, pero en la que vive su ex mujer la condesa de Santagón. Va en compañía de su hijo Luis José, que sigue manteniendo una tensa relación con su mujer tuerta y que lleva consigo a su fiel criado Segundo.

El interés de Luis José sigue girando en torno a las mujeres, aunque sus intentos de seducción tienen poco éxito. En cierta ocasión en que está a solas con su criado Segundo, quien le ayuda a vestirse y a ponerse los zapatos, le cuenta con animación que tiene una mujer en el punto de mira a la que se va a tirar. Repentinamente, no sabemos si en broma, Luis José se lanza a dar un beso en la boca a su criado. Segundo reacciona ante el imprevisto gesto de su amo con una ansiosa respuesta positiva, abrazándole, y abriendo los labios para recibir su beso. Pero sus bocas no llegan a entrar en contacto porque Luis José rechaza abruptamente a su servicial criado recriminándole que está hecho un salido y que siempre está pensando en lo mismo. Se sugiere por tanto que entre ellos dos se han producido algunos momentos de intimidad sexual y también que José Luis está menos deseoso que Segundo de repetirlas. José Luis tiene a su mujer, con la que casi siempre está a la greña, pero con la que ocasionalmente mantiene relaciones sexuales cuando se reconcilian. De Segundo nada conocemos acerca de su vida íntima, excepto que está permanente e incondicionalmente al servicio de su señor.

En la última película de la trilogía, *Nacional III* (1982) los dos personajes siguen siendo inseparables al principio: alternan sus absurdos proyectos empresariales con visitas a los cines pornográficos para masturbarse, con una complicidad similar a la que mostraban en las dos anteriores películas de la trilogía, pero en este caso no hay insinuaciones de intimidad sexual entre ellos. Ahora ambos están casados y la relación entre Luis José y su mujer ha mejorado mucho. A lo largo de la historia Luis José y Segundo se distancian, ya que la familia Leguineche decide venderlo todo, evadir todo su capital e irse a vivir a Miami.

155 ~ *El asesino de Pedralbes*, de Gonzalo Herralde (1978)

Es un documental de corte sensacionalista acerca de José Luis Cerveto, que en 1974 se hizo célebre por haber asesinado a cuchilladas y con extraordinaria crueldad al matrimonio de clase alta para el que trabajaba como chófer. Fue condenado a la pena capital en 1977, pero la abolición de la pena de muerte en España hizo que nunca se le llegara a aplicar el garrote vil. El hecho de que su preferencia sexual se dirigiera hacia los niños, fue considerado un factor más a tener en cuenta en su caracterización como un ser vil y despreciable; así, en el cartel anunciador del documental se resalta en letras rojas: “ La prensa lo calificó de:

homosexual... sádico... asesino."

En realidad José Luis no era homosexual, sino pedófilo. El documental reúne testimonios de vecinos, compañeros del colegio y demás personas que de alguna forma tuvieron contacto con él, para reconstruir algunos aspectos de su vida: su triste infancia, las palizas que le pegaba su madre, los maltratos que recibió por parte de una monja en el orfanato donde se crió a partir de los tres años, la carencia de afecto que siempre sintió... Además intercaladas se muestran las declaraciones que el mismo José Luis hizo ante la cámara en 1978, estando encarcelado en la prisión de Huesca. En este documento audiovisual de primera mano el preso cuenta distintos aspectos de su vida personal desde su infancia llena de miedos, sus primeros actos de violencia con los animales y sus actos sexuales con los niños, hasta la narración de su último crimen. El documental se limita a ofrecer la información sin emitir juicios morales ni valoraciones acerca de la conducta del preso, y deja que el espectador llegue a sus propias conclusiones.

El asunto de su atracción hacia los niños lo menciona varias veces. Afirma que ahora que está en la cárcel le gusta mirar por la ventana cómo juegan los niños, y se alegra porque ahora los ve simplemente como niños jugando, no con una atracción sexual como antes. Explica que de pequeño era bastante bien parecido, y que eso le acarreo muchos problemas. Cuenta en concreto que un educador es el que le inició, porque "a las bromas, bromas y sin yo enterarme, no llegó a penetrarme, pero le masturbé, le toqué, me besó... o sea una serie de cosas que actualmente me dan asco, pero que en aquel entonces...". Cuando le contó a otro muchacho lo que hacía con el educador, este le dijo que esas eran cosas de maricones, y en ese momento es cuando empezó "a vislumbrar lo que eran los abusos sexuales...". José Luis explica que tiene un diario con sus recuerdos y reflexiones; que le gusta poner fotos de niños y escribir al lado los pensamientos que ellos le evocan. Lee incluso ante la cámara un poema que considera muy bonito y que refleja su "propio instinto de sexualidad hacia ellos"; en él se revela que está arrepentido y que ha tenido que dejar a los niños para

evitar su perdición. José Luis considera que lo más denigrante que ha hecho movido por ese "vicio hacia los niños" fue abusar en cierta ocasión de uno de cinco años. Confiesa que empleó la misma táctica que usó el educador con él: en cierta forma les engañaba, les daba caramelos o dinero, pero nunca les obligó a hacer nada que ellos no quisieran hacer. Cuenta cómo iba a algunos locales de juegos y se ganaba la confianza del niño que le gustaba para luego intentar tener sexo con él, pero nunca forzándolos, ni causándoles ningún dolor: tocarlos, besarlos, hacer que le masturbaran e incluso a veces poner su miembro entre las piernas del niño para sentir placer, pero nunca introducir su pene en el ano del niño, porque eso le destrozaría, y él lo que quería era disfrutar con el niño sin hacerle ningún daño. Por lo demás, para José Luis el sexo con hombres adultos no le atraía nada, más bien al contrario, lo rechazaba, y cuando lo había intentado con alguna prostituta le había costado mucho, y solo había funcionado cuando la hacía niña en sus fantasías.

Curiosamente, cuando al final del documental el preso relata de forma sobrecogedora cómo preparó con toda la frialdad y llevó a cabo el asesinato de la pareja que le tenía contratado, lo hace con mucha más ausencia de culpa que cuando cuenta sus actividades pedófilas, de las que sí parece estar mucho más arrepentido.



Imagen 438: Detalle de la carátula de *El asesino de Pedralbes* (1978)

Fuente: VHS. Madrid: Plata Producciones, 1986

156 ~ *Ensalada Baudelaire, de Leopold Pomés (1978)*

Es una película de intriga dirigida al público general que incluye en la trama a lo que parece ser una pareja de homo o bisexuales malvados, aunque al final todo queda en la duda y el espectador ignora si eran realmente tan viles como aparentaban, o si todo era cuestión de puro teatro. Carlos es un adinerado empresario perfumista catalán que está casado con Andrea, la hija de un marqués. Él se siente muy atraído sexualmente hacia su mujer, pero ella lo desprecia continuamente. Un día planean pasar la jornada en su yate, en compañía de su perro, navegando por las inmediaciones de la costa del sol y gozando de todo tipo de lujos, como el caviar y el champán. Después de un encuentro informal con gente de su clase social que se les acercan en otro yate, invitan a una pareja que rondan el área montados en un barca de pedales a subir a su lujoso barco para tomar algo. El hombre tiene una risa extraña, es sumamente vitalista y hace a veces gestos obscenos; la mujer no emite ni una sola palabra porque según su compañero la acaba de encontrar esta

mañana, es finlandesa y no sabe hablar español. Pronto se dan cuenta del error que han cometido cuando la pareja comienza a tomarse demasiadas confianzas: curiosan sus cosas, tiran un libro al agua, mantienen -o fingen mantener- relaciones sexuales con ostentosos gemidos. Cuando él amenaza en broma a Carlos con un arpón, este pierde la paciencia y les pide que se vayan, pero ellos no parecen tener la intención de dejar el yate. Por el contrario, inmovilizan a Carlos y lo dejan atado en un sillón.

Es entonces cuando la indeseada visitante, que no había dicho ni palabra, se presenta, se quita la peluca y con voz masculina les hace saber a Andrea que es un hombre. Él es Juan, y su amigo se llama Santi. Parecen mantener una relación, ya que se comportan como pareja: en ocasiones bailan juntos, se abrazan y se acarician provocativamente. Juan asegura que se van a divertir todos mucho y someten a Andrea a una serie de juegos de sumisión y vejaciones que Carlos, amordazado, se ve obligado a observar. Andrea, aparte de llamar cerdos y maricas a sus secuestradores, poco puede hacer para evitar las humillaciones: la tratan como a una perra, comen marisco con ella desnuda en la mesa, rozan su cuerpo con las pinzas de las nécoras... Cuando Santi la viola la cámara se recrea eróticamente en la relación, que a ella parece gustarle mucho a juzgar por el orgasmo que alcanza. Luego los dos villanos obligan a Carlos a que orine en la cara de su mujer. Pero al final, mientras Andrea duerme tras haber experimentado todas esas emociones, se hace saber al espectador que Carlos estaba de acuerdo con Juan y Santi en todo lo ocurrido. Descubrimos entonces que son una pareja de actores y nos queda la duda de si la relación de pareja entre ellos tenía algo de verdad o era totalmente fingida. Carlos les felicita por lo bien que lo han hecho y les paga por sus servicios. El por qué queda en el aire. ¿Conoce tan bien a su mujer como para saber que ese tipo de emociones son las que ella necesita para ser feliz?.



Imagen 439: Juan y Santi con Andrea. *Ensalada Baudelaire* (1978)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

157 ~ *Los ojos vendados*, de Carlos Saura (1978)

En esta obra maestra de producción hispano francesa Saura indaga en la ambivalencia del deseo masculino con mucha delicadeza. Tiene como protagonista a Luis, un actor, profesor de interpretación y director de teatro que tras asistir a una conferencia en la que se denuncian las torturas que se estaban produciendo en Argentina durante la dictadura militar decide hacer un montaje teatral sobre ese tema, lo cual tiene como consecuencia que reciba por parte de los ultraderechistas reiteradas amenazas para que abandone su proyecto, y finalmente que sea apaleado. La preferencia sexual de Luis se dirige manifiestamente hacia las mujeres. Aunque hasta entonces sus relaciones había sido más bien superficiales y esporádicas, cuando conoce a Emilia, una mujer casada que deja a su marido para irse a vivir con él, se implica en una apasionada historia de amor. Emilia hará el papel protagonista en la representación que Luis esta preparando para denunciar las torturas en Argentina.

Pero ocurre que con objeto de dar mayor profundidad al retrato psicológico de su personaje se incluye en cierto momento una escena en la que se sugiere que la aparente heterosexualidad exclusiva de Luis puede tener ciertas fisuras; lo hace de forma un tanto inconcreta, de forma que hay que estar muy atento para captar la sutil insinuación. Al principio de la historia, después de haber asistido a la conferencia sobre la tortura, y antes de haber iniciado su relación con Emilia, vemos cómo Luis deja su coche en un aparcamiento subterráneo. Camina lentamente, mira arriba suspirando, luego a un lado y otro como si quisiera saber si alguien le observa, y luego adelanta y gira ligeramente la cabeza hacia la izquierda para pararse a observar detenidamente el urinario público, en cuyo interior un hombre está lavándose y secándose las manos. La cámara se acerca lentamente, y la imagen del hombre en el urinario se va agrandando progresivamente, lo



Imagen 440: Luis se detiene en un aparcamiento subterráneo. *Los ojos vendados* (1978)

Fuente: VHS. Madrid: Vídeo Master, 1983

cual da una idea de la atención que Luis está prestándole. Luego de nuevo mira a su alrededor, como si estuviera indeciso, hasta que al final se dirige caminando hacia la izquierda, es decir, hacia el lugar al que acababa de dirigir su atención. En ese punto se interrumpe la escena, con lo cual, de forma deliberada es el espectador el que tiene que reconstruir la historia e imaginar lo que pudo ocurrir luego. Todo queda en la ambigüedad, pero la alusión es evidente: un aparcamiento subterráneo podría simbolizar una faceta de la masculinidad del protagonista que está oculta a los ojos de la sociedad, tal vez parcialmente relegada al inconsciente, y no parece ser casual el hecho de que Luis se sienta tan atraído hacia los servicios públicos, lugar de encuentro habitual para los hombres que buscan compartir un momento de placer con desconocidos.

Más avanzada la historia se nos hace saber algo más acerca del lugar que este tipo de experiencias han podido ocupar en la vida de Luis. A medida que se desarrolla el romance con Emilia, ambos comienzan a compartir sus experiencias pasadas, a contarse su biografía, lo cual es algo que ocurre típicamente entre los enamorados. Luis le está explicando a Emilia las dificultades que experimentó en sus inicios profesionales como actor:

La situación empezó a mejorar a partir del momento en que mi madre me envió un dinero de no se qué viudedad y a mi me aceptaron por fin en una obra de teatro, eso sí, estuvieron a punto de darme por el culo... situación casi sine qua non para trabajar en teatro por aquel entonces, sí. Y no es que yo tuviera muchos prejuicios, no creas, no era ese mi problema, no. La razón es que me acordé de mi tío Pepe, que un día muy serio y en murciano me soltó: "Luisico hijo, no confundas nunca el culo con las témporas"

Vemos que Luis da a entender que no tiene prejuicios al respecto, pero que se ajustó a las prescripciones sociales y no mantuvo relaciones homosexuales aunque fueran frecuentes en el ámbito del teatro. De nuevo se juega aquí con el espectador, que no puede menos que quedarse con la duda de si Luis está contándole realmente toda la verdad a Emilia o está ocultando, como por lo demás sería natural, una parte de ella.

158 ~ *Rebeldía, de Andrés Velasco (1978)*

Drama histórico ambientado en la España de 1869 que combina el erotismo con una mirada crítica a las prácticas caciquiles de la época. Paseando por su hacienda con la escopeta al hombro don Luis observa a Antonia, una de sus criadas, abrazada a un mozo. La visión parece haberle inflamado el deseo porque esa misma noche, acostumbrado como está a que todos se plieguen ante sus deseos y ejerciendo una suerte de derecho de pernada, irrumpe en la habitación de la chica y la posee. Antonia desarrolla entonces sentimientos contradictorios hacia su amo: por un lado le odia, y por el otro le fascinan la elegancia y los modales del poderoso cacique. Pero como Antonia es menos ingenua de lo que parece, urde un inteligente plan para conseguir que el noble señor la tome en matrimonio y atarle así para siempre.

La película incluye un personaje secundario cuya homosexualidad se hace explícita. Se trata del Sr. Ricardo Quesada, un antiguo seminarista que administra los bienes del cacique, y le acompaña con frecuencia en sus paseos, comidas y actos públicos. La falta de prejuicios de don Luis hacia su subordinado transmite cierto mensaje normalizador, pero lo cierto es que si lo tiene a su lado es precisamente porque conociendo su debilidad es más fácil conseguir su absoluta sumisión.

- Cuando le tomé a mi servicio conocía perfectamente su historia. No me importó en absoluto el que hubiera tenido problemas en el seminario por homosexual. Al contrario, pensé que un hombre así podría serme muy útil (...) Mi querido amigo, supongo que su condición de invertido viviendo aquí entre gentes tan elementales le planteará problemas muy dolorosos.
- Sí don Luis, mi vida es horrible.
- Pues es la que le ha tocado, y a menos que se pegue un tiro tendrá que vivirla.



Imagen 441: El infeliz Sr. Quesada tiene que limitarse a ejercer de mirón en *Rebeldía* (1978)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2008

El Sr. Quesada es infeliz y está frustrado, tanto porque no pudo desarrollar su vocación religiosa como porque le es imposible satisfacer sus impulsos sexuales en el entorno opresivo en el que se desenvuelve. Tiene así que limitarse a espiar avergonzado los encuentros sexuales que disfrutaban los demás, y que se llevan con cierta generosidad a la pantalla.

159 ~ *Cuarenta años sin sexo*, de Juan Bosch (1979)

Se trata de una crítica de la pedagogía católica en torno a la sexualidad que había moldeado la mentalidad de los españoles durante varias décadas, a través de una presentación en tono de burla de una gran variedad de situaciones picantes que tocan temas muy variados con un ritmo trepidante, como si de viñetas de cómic se tratara: las arengas eclesíásticas que atemorizaban a los niños con los peores males si se masturbaban; las normativas que impedían la exposición del cuerpo en las playas, aún cubiertos de bañador; la modificaciones de los diálogos en el doblaje de las películas, hasta el punto de hacerlas incomprensibles; la mojigatería y la ignorancia en torno a todo lo relacionado con los placeres amatorios; el modelo de mujer procreadora a la que se le niega el placer, frente a la figura de la despreciada prostituta a la que todos los hombres acuden, y el del supermacho siempre disponible... Todo ello aderezado con asuntos un tanto más morbosos como la situación en que una mujer que, jugueteando con su perro, se queda enganchada a él y tiene que acudir a urgencias.

Al contrario de lo que podría suponerse, dado el tono crítico en el que se abordan los otros temas, al tratar de la homosexualidad masculina el filme no logra deshacerse de los tópicos que habían predominado en torno a este aspecto de la masculinidad. El insulto genérico "maricón o "marica" se oye varias veces, y solo aparecen dos personajes homosexuales, un joven y un niño, caracterizados como mariquitas muy estereotipados que se incluyen en el relato para producir sorpresa y efectos humorísticos.

El primero de estos dos personajes se nos aparece en la pantalla cuando se está entrevistando en la calle a hombres dispuestos a participar en un concurso para elegir al varón más macho, cuyo premio será pasar una noche con una atractiva *vedette*. Entre los entrevistados -un calzonados dominado por su mujer, un abuelo, un tonto- hay un mariquita joven, rubito, con voz muy afeminada, vestido todo de blanco, con sombrero y gafas de sol en el pecho.

- Se busca a un machista dispuesto a ligarse a una famosa ¿que le parece? -pregunta el periodista.
- ¡Uuuh!, que la discriminación es cosa de siempre en este país -dice el joven con mucho amaneramiento.
- ¿Por qué?
- Pues sencillamente, ¿Por qué no buscan personal dispuesto a ligarse a Jonny Travolta ? ... ¿Me sigue?
- ¿Usted se presentaría?
- ¡Uuuh!, primera fila, oiga. ¿Usted no?
- No gracias.

El segundo personaje que nos presenta la película es Joaquinito, un niño muy mariquita, hijo de un falangista ultraconservador y bigotudo que guarda su pistola en un cajón junto con *Mi lucha* de Hitler. En este caso, aunque el relato refuerza el estereotipo de homosexualidad como unida al afeminamiento, sí se hace parodia de la homofobia, haciendo burla de las actitudes exageradas del escandalizado padre, y de la injusticia que supone que el niño sea expulsado del colegio de curas por ese motivo.

Un cura aparece en la casa con el niño y le explica a su madre que tendrá que abandonar la escuela, aunque le sea doloroso decírselo, porque su hijo se pinta las uñas con tinta encarnada, y además el padre superior lo ha encontrado besándose con otro niño llamado Paquito, y dicen que son novios. Le sugiere que le lleve a un especialista. La madre, muy compungida, no se atreve a decírselo a su marido, Joaquín, cuando este viene vestido de penitente, de haber participado en una procesión. Finalmente, muy llorosa le dice a su marido que a su hijo le han expulsado del colegio por mariquita. El padre va al dormitorio, donde ve que el niño duerme dulcemente con una muñequita, y con las joyas de su madre puestas. Cuando su padre intenta quitarle la muñeca, el niño aun dormido le da una palmetada en la mano a su padre para apartársela.

- ¡Ay, no seas loca, Paquito! -dice con mucha pluma el niño, pensando que es su novio.
- ¿Quien es Paquito? -pregunta el padre.
- Un niño, su novio -responde la madre temblorosa.
- Lo mato, te juro que lo mato ...



Imagen 442: Paquito y su rígido padre en *Cuarenta años sin sexo* (1979)

Fuente: Beta. Madrid: Exit Vídeo, 1983

La escena adopta intencionalmente tonos exageradamente dramáticos, con el fin de ridiculizar el excesivo escándalo con el que en la época solía suponer para las familias de mentalidad conservadoras, formadas en el espíritu nacionalcatólico, la noticia de que un hijo pudiera salirles homosexual. Joaquín y Marta discuten a gritos y se echan la culpa mutuamente de la desgracia:

- Un hijo marica, un sarasa de mi propia sangre. No lo soportaré, Marta -y Joaquín se lanza a las piernas de su mujer, abrazado a su regazo, llorando ambos.
- Joaquín, debemos afrontar la realidad ...
- Mis convicciones, mi ideología, mi fondo insobornable, todo al carajo .. Qué mal he hecho yo, cielo, qué mal he echo yo para merecer tal humillación (...) Es mi honor, mi orgullo de español, todo a la mierda.

El padre se flagela con el látigo que había llevado a la procesión. El niño que se ha despertado, aparece muy afeminado acariciando la muñeca y exhibiendo el brazaletes, la diadema y los pendientes de su madre.

- Mamita, mami ¿Qué le pasa al papito? -pregunta con exagerada pluma.

El padre desesperado, se va a otro cuarto, coje una pistola y se pega un tiro. "Todo a la mierda", alcanza a decir antes de morir.

160 ~ *El sexo ataca (1ª jornada)*, de Manuel Summers (1979)

En esta comedia los humoristas Tip y Coll explotaban la voracidad con la que los españoles de la transición buscaban contenidos sexuales para hacer un recorrido en tono de burla por asuntos como la educación sexual, la terminología para designar a los órganos sexuales masculinos y femeninos, la falta de erección en los hombres, el sexo prematrimonial o la infidelidad. Al principio, un presentador anuncia al público que lo que van a ver es una película machista en la que no podrán ver ningún desnudo integral masculino, pero sí muchos femeninos, que es el que le gusta al director y a casi todo su equipo. Afirma que cuando el pueblo soberano esté preparado para ello no tendrán reparos en enseñarles también el sexo masculino. La cinta es muy explícita en cuanto a la sexualidad entre personas de distinto sexo, pero no por ello renuncia a aludir la homosexualidad: por un lado representa metafóricamente en varias ocasiones una posible relación entre Tip y Coll a través de situaciones ambiguas que tienen una doble lectura; por otra sirve como correa de transmisión de los conceptos patologizadores y moralizantes acerca de la sexualidad entre hombres que fueron tan frecuentes en la época, aunque lo hace en un tono burlón y desmitificador.

La presentación de los temas que se van tratando es ágil pero un tanto caótica, con una sucesión de chistes escenificados que se intercalan con las intervenciones humorísticas del dúo cómico y entrevistas en gente de la calle. La ignorancia de muchos de los entrevistados acerca de conceptos como el clítoris, las zonas erógenas o la felación causan risa y revelan la falta de educación sexual en una población a la que Tip y Coll tratan de instruir con una "película didáctica en la que pretendemos enseñar deleitando".

Cuando se aborda el asunto de la sexualidad infantil y conceptos de psicología sexual como los de la etapa oral y la anal se incluye una escena sorprendente en la que los dos humoristas están rodeados de niños y niñas desnudos. Tip comenta que según Freud los niños son "unos perversos polimorfos, no tan lerdos como parecen" y se ven los órganos genitales de algunos niños y niñas. Probablemente esta escena sería hoy considerada impropia o de mal gusto, ya que durante las últimas décadas ha aumentado el tabú en torno al cuerpo y la sexualidad infantil; en los años de la transición, sin embargo, no era tan raro como ahora que las pantallas mostraran la desnudez del niño y del adolescente porque la paranoia antipedófila no se había instalado aún con tanta profundidad en la sociedad.

Aunque la película exhibe gran cantidad de cuerpos femeninos, los dos cómicos presentan una sucesión de situaciones en las que las parejas hetero copulan de forma bastante explícita, y se habla de todo tipo de prácticas, ellos permanecen impassibles ante toda esa cantidad de estímulos, de forma que su preferencia sexual queda en el aire. Hay de hecho algunos chistes a lo largo del relato en los que se insinúa de forma muy vaga y sutil que entre ellos pueda haber algún contacto íntimo; se emplean para ello alusiones metafóricas tal como fue frecuente en la época de la modalidad oculta, dando al espectador la posibilidad de hacer varias



Imagen 443: Tip y Coll, rodeados de niños desnudos, se disponen a hablar de la sexualidad infantil en *El sexo ataca* (1979)

Fuente: Beta. Madrid: Kalender 1986

lecturas de las cuales una de ellas al menos tiene connotaciones homosexuales.

En una de las ocasiones Tip está intentando escribir una nota utilizando una pluma, pero la plumilla está flácida y no puede apretar adecuadamente en el papel. Coll entonces coge la pluma, que evidentemente representa de forma metafórica el pene de su compañero, comenta que eso es lo que ocurre cuando se llega a ciertas edades, con los dedos masturba a la pluma hasta conseguir que ésta se ponga erecta y se la devuelve a Tip, quien comienza a escribir exclamando con gran alegría: "Ahora sí, milagro, milagro, eres milagroso". O sea, que Coll consigue que su amigo obtenga una erección.

Otra relación sexual entre ellos que se lleva a la cámara empleando alusiones es cuando los dos están en la cama vestidos haciendo los movimientos típicos de una pareja que está practicando el coito. "Qué bien montas, Peláez", le dice Tip a Coll. "Pues tendrías que verme con la yegua", responde este, momento en el que la cámara se aleja y vemos que Coll está cabalgando sobre un caballo que está tumbado a su lado en la cama. Aunque la postura que tienen Tip y Coll desmiente que la relación esté teniendo lugar entre ellos, los diálogos ofrecen la posibilidad de hacer distintas lecturas: Coll penetra a Tip y este admira lo bien que le monta, o bien Coll está montando al caballo (metáfora de otro hombre), aunque con la yegua (la mujer) asegura hacerlo mejor.

Y en otra ocasión se hace otra alusión aún más evidente. La pareja se dirige al público, y Tip proclama:

- Les vamos a explicar cuatro porquerías sobre los órganos genitales, que por cierto son geniales. Oye, ¿me oyes? ¿Tú sabes lo que es el sexo? -le pregunta a Coll.
- El sexo es el que va antes que el séximo.
- Ja, muy agudo, muy agudo... ¿Y qué más sabes del sexo?
- ¿Y tú me lo preguntas?. Sexo eres tú.
- Sigues estando agudo.

Si para Coll, "el sexo" es su compañero Tip, no es difícil para el espectador imaginar que entre ellos se produzca algún tipo de actividad placentera cuando se quitan sus característicos trajes, corbatas y sombreros negros.

En contraste con estas formas ingeniosas de sugerir a través de metáforas e insinuaciones las posibles relaciones íntimas entre Tip y Coll, cuando se nombra de forma explícita la homosexualidad se hace problematizando de forma moralizante y patologizadora esta realidad. Aunque, todo hay que decirlo, el tono es tan burlón que no es fácil distinguir si los humoristas sostienen realmente esas ideas o se limitan a parodiarlas con sorna. La película dedica una sección entera a las "desviaciones sexuales" que Coll anuncia así:

- Hasta ahora hemos hablado del sexo como debe ser, pero no de su otra cara.
- La cara dura del sexo -comenta Tip.
- Así es. No vamos a insistir demasiado porque se trata de casos patológicos pero que ahí están, entre todos ustedes. (...) Cualquiera puede ser un sádico, un asesino sexual, un...
- Un hermanofrodita.
- Vamos a enumerar sucintamente algunas desviaciones sexuales.

Las "conductas desordenadas" de las que se habla son además de la homosexualidad, el onanismo, el sadismo, el masoquismo, la necrofilia, el bestialismo y el voyerismo. La breve sección dedicada a la homosexualidad se inicia con un chiste llevado a escena. Un matrimonio está muy preocupado porque son las doce y media de la noche y su hijo de diecisiete años aún no ha llegado. Pasan la noche en vela. Cuando el chico llega a las tres de la madrugada el padre le reprende indignado, pero se calma cuando su hijo se justifica y le cuenta que esa noche ha tenido su primera experiencia sexual. El padre, contento por la virilidad demostrada por el muchacho, lo felicita y le pide que se siente para hablar de hombre a hombre; pero con estupor escucha cómo su hijo le dice con mucho amaneramiento: "Si hombre, para eso tengo yo el culo ahora, para sentarme, ¡oh!".

Tip explica, travestido tras una figura de cartón que representa a una mujer que lleva a brazos un niño, que "La homosexualidad es sucintamente, ni más ni menos ni menos ni más, que la tendencia sexual desordenada hacia el mismo sexo"

Frente a esa indicación que hace Tip burlonamente acerca de la homosexualidad, en la que se hace portavoz de los discursos oficiales en torno a ese asunto, se presenta la opinión de uno de los entrevistados, que había aparecido varias veces lanzando sus ideas con cierto desparpajo y que había manifestado vivir su



Imagen 444: Un Tip travestido se hace portavoz de los discursos oficiales en *El sexo ataca* (1979)

Fuente: Beta. Madrid: Kalender 1986

sexualidad con alegría y sin inhibiciones.

Yo no soy homosexual, pero no tengo nada en contra de la homosexualidad, la concibo. Y a lo mejor cualquier día se me desata una vena, y me gusta un chaval y me lo tiro.

La postura del entrevistado da a entender que aunque se sienta heterosexual no tendría inconveniente en mantener en cierto momento una relación homosexual, aunque especifica que sería con un chaval joven y asumiendo él un papel activo en la relación, lo cual nos remite a los modelos más clásicos del varón bisexual, tan presentes en los países mediterráneos y latinos, en los cuales el adulto puede disfrutar de un hombre más joven penetrándolo sin sentir que eso vaya en detrimento de su propia masculinidad.

161 ~ *Ernesto, de Salvatore Samperi (1979)*

Coproducción de Italia, España y Alemania del Oeste es la que se adaptaba la interesante novela del italiano Umberto Saba, escrita poco antes de su muerte en 1953. Tiene la virtud de incluir en la trama algunas escenas que representan la sexualidad entre hombres con un profundo erotismo, lo cual es raro en el cine comercial dedicado al público en general; también la de retratar a los personajes con gran riqueza de matices, evitar el recurso tan habitual en el cine de marcar la homosexualidad como una otredad y presentarnos la bisexualidad del protagonista sin grandes dramas ni estridencias.

En la ciudad de Trieste, en 1911, Ernesto está experimentando el tránsito de la adolescencia a la juventud. Vive con su familia, judíos ortodoxos cuyo rigor a la hora de celebrar sus ritos no llega a comprender. Trabaja en un almacén al mando del Sr. Wilder, un jefe comprensivo, escritor frustrado y con cierto sentido del humor. Se encarga de tareas diversas como la administración, el cobro de deudas y controlar a los obreros, pero su máxima aspiración es llegar a ser un violinista de éxito, por lo cual dedica sus ratos libres a practicar con ahínco.

En el almacén simpatiza con un trabajador mayor que él, fuerte, varonil y cariñoso, que desde la primera conversación íntima que tienen muestra la atracción que siente hacia el muchacho acariciándole el pelo, y tomándole la mano afectuosamente. Dice estar soltero y no perder el tiempo con las chicas. Le propone que sean amigos, y le insinúa un encuentro sexual, aunque lo hace con mucha precaución.

- Creo que es un pecado ...es un pecado que no podamos ser amigos, salir juntos a divertirnos.
- ¿Por qué? ¿Por la diferencia de edad?
- No, no es por eso. ¿Sabe lo que significa que un muchacho como usted sea amigo de un hombre como yo?. Y si no lo sabe, no seré yo quien se lo enseñe. ¿Sabe de qué hablo?

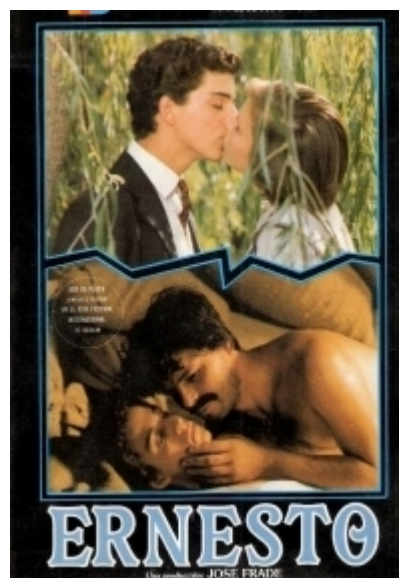


Imagen 445: Carátula del VHS de *Ernesto* (1979)

Fuente: VHS. Madrid: José Frade, 1982

Ernesto le demuestra que sí lo ha comprendido, agarrando con fuerza la mano del obrero, y preguntándole que dónde pueden estar solos. El primer plano de la recia mano del hombre con la mano más delicada del joven tiene un fuerte erotismo. El muchacho parece al principio muy decidido, pero cuando están planeando el lugar para el encuentro le entra el miedo, le dice que mejor se lo piensa y se va.

Pero pronto llega otra oportunidad, un día en que están solos en el almacén, el hombre logra persuadir a Ernesto.

- ¿No te acuerdas de lo que hablamos? Me lo habías prometido, y a mi me gustaría tanto hacerlo...
- ¿Metérmela en el culo? Pero ¿tan bueno es?
- Es la cosa más bonita del mundo.
- Para ti quizá... ¿pero para mí?
- Para ti también. ¿Alguna vez lo has hecho con un hombre?
- No, nunca. ¿Y tú con otros muchachos?
- Con muchos. Pero ninguno tan bello como tú.
- ¿Y ellos qué decían?
- Quedaron contentos. Y algunos me dieron las gracias.

Ernesto duda. Tiene miedo de que le haga daño, pero su amigo con suavidad y buenas palabras consigue que acceda a ello. Formando un puño con sus manos, los dos se dan un beso muy sensual en las manos y

luego vemos como el hombre, boca abajo sobre las espaldas de Ernesto, lo penetra con cuidado para que no le duela, mientras lo acaricia y lo besa con ternura. Esta y las siguientes escenas en las que se representan sus encuentros sexuales son bastante explícitas en cuanto a las prácticas sexuales que realizan, aunque la cámara no enfoca en ninguna ocasión sus genitales. La música extradiegética de violines va orientada a intensificar el erotismo y las emociones positivas de estos momentos de intimidad.

Los dos charlan tranquilamente después de haber hecho el amor. Para Ernesto no ha sido traumático, aunque le ha dolido un poco. Los dos se han corrido a la vez. El obrero le pide que sea discreto, porque es algo peligroso y pueden acabar en la cárcel. Le promete que comprará en la farmacia unos conos de manteca de cacao para que la próxima vez no le duela. "Manteca de cacao en el cacao", bromea Ernesto.

Sus relaciones siguen así durante un tiempo. La siguiente vez, después de correrse su amigo dentro de él, Ernesto le pide sin palabras que le masturbe, llevándole la mano al pene; este lo hace con la mano hasta que el muchacho se corre, y luego se acerca con ternura a su rostro e intenta besarle en la boca, pero Ernesto gira la cabeza y el hombre solo puede besarle en la cara. En otra ocasión el joven le pide para que se deje penetrar también.

- Oye, yo quiero hacer lo que tú me haces.
- ¿Con quién?
- Contigo.
- Eso no se hace con un hombre. Es bonito hacerlo con un muchacho, antes de que le crezca la barba... y empiece a salir con chicas. ¿Qué gusto podría darte conmigo, que incluso tengo bigote?

Como vemos, el concepto que sostiene el obrero de la relación nos remite a la pederastia clásica (παιδεραστία) según el cual el joven, que adoptaba el rol pasivo, podía mantener una relación sexual y afectiva con un adulto como forma de iniciación en la sexualidad, entendiéndose que se trataba de una etapa pasajera de la adolescencia. El joven, sin embargo, parece muy interesado en practicar también el rol activo.

En el proceso de descubrimiento de la sexualidad el joven siente la necesidad de experimentar con una prostituta. La experiencia es satisfactoria, lo cual le hace ver que también puede encontrar placer sexual en las mujeres. La relación con el obrero sin embargo sigue durante un tiempo con algún juego de dominación y momentos de amistad en un barco en el que trasladan los sacos del almacén; su amigo parece estar cada vez más enamorado de él, pero Ernesto tiene miedo a lo que pueda ocurrir si alguien se entera. En cierta ocasión le lee este cuento de las mil y una noches:

- En Bagdad había un joven que nunca conoció a su padre. Una noche, cuando la luna brillaba sobre la ciudad, tenía unas monedas para un helado, así que entró en una heladería y pidió uno. El heladero se lo ofreció gratis. Estaba tan exquisito... que el muchacho aceptó otro. Después de lo cual atraído por la belleza del muchacho... el hombre le invitaba a un helado todas las noches. Y mientras el joven comía, el hombre...lo miraba, fascinado por la belleza del chico. Cuando pasó de las palabras a las caricias, el chico le dijo: 'Estese tranquilo, y contétese con admirarme... y con servirme'.
- Te olvidas del placer que obtenemos cada vez que lo hacemos.
- Podríamos terminar en prisión si seguimos haciendo eso.

Ernesto, en cierta forma, esta preparando a su amigo para que terminen su relación. Cierta día en un encuentro social, Ernesto oye rumores sobre el escándalo del banquero Ravagnani, quien había tenido un aventura con un sirviente más joven; cuando esa intimidad se ventiló en los periódicos, Ravagnani no tuvo otra opción que pegarse un tiro. Tal suceso impresiona al joven, quien decide interrumpir su amistad con el obrero, y lo hace con cierta crueldad. En respuesta a sus requerimientos amorosos y a sus declaraciones de amor le pide que se ponga boca abajo sobre los sacos con el pantalón bajado, porque esta vez quiere hacérselo el, y cuando el otro espera en esa posición, se va y le deja solo.

- Me has olvidado, pero yo no. No puedo olvidarte, Ernesto. Hasta te llamo, cuando nadie puede oírme... Llamo a Ernesto como un tonto. Te lo ruego... Concédeme ese deseo. No puedo continuar sin ti...
- ¿Harás lo que yo te pida? Entonces acuéstate en los sacos. Hoy lo haré yo. ¿Te disgusta? Hazlo por mí. Te prometo que tendrás un gran placer.
- Me va a hacer mucho daño, pero no me importa nada.

El hombre al darse cuenta de lo ocurrido llora. Ernesto tiene otros planes para su vida y en cierta forma necesita superar esa etapa. Fuerza también que el Sr Wilder le despida del empleo. Su empeño en ser violinista hace que se las ingenie para acudir a los conciertos y empezar a frecuentar el ambiente adecuado para alcanzar sus objetivos. Es allí donde conoce a un chico de quince años, Ilio, que se queda prendado de él y que le pide que sea su profesor de violín. Ilio pertenece a la rica familia de los Luzzato, y su empleo como instructor de música le permite introducirse en este mundo que acabará por ser el suyo. Ernesto inicia una relación amorosa con Ilio, más bien inocente, con caricias, risas y besos apasionados en la boca -lo que no había echo nunca con el obrero-, que al menos explícitamente no llega a nada más. Ilio tiene una hermana

gemela tan parecida a él que cuando se cambian las ropas pueden engañar a todos en cuando a su identidad. Para disgusto de Ilio, su hermana entra en competencia con él y se propone conseguir que Ernesto sea su marido. Este ante la perspectiva de obtener esta boda tan ventajosa accede a sus pretensiones: los hombres y las mujeres, se sugiere, pueden atraerle por igual, pero para prosperar en la sociedad, mejor ajustarse a la norma imperante. La película acaba con Ernesto, en la fiesta de compromiso, mirando al espectador y encogiéndose de hombros como para indicarle. ¿Qué otra cosa mejor podía hacer para alcanzar mis objetivos?

162 ~ *El sacerdote*, de Eloy de la Iglesia (1979)

Entre las películas del director vasco, nos encontramos ante una de las más iconoclastas, por abordar sin complacencias un asunto que no se ha tratado con demasiada frecuencia en nuestro cine: el de la sexualidad mal reprimida en algunos miembros del clero y los efectos no deseables en su psique cuando no han sido capaces de culminar con éxito el proceso de sublimación de sus instintos que la institución prescribe para los sacerdotes. La crítica que hace de la política sexual de la iglesia y de sus enseñanzas es tajante, revelando la hipocresía e incoherencia que subyace a algunos de sus preceptos.

El relato nos ubica temporalmente en el año 1966, coincidiendo con el Referéndum de la Ley Orgánica del Estado que se celebró en España aquel año. El padre Miguel tiene treinta y seis años y es un sacerdote conservador, que se opone a los nuevos aires del Concilio Vaticano II, como los que trae uno de sus compañeros de la parroquia, el padre Luis. Opuesto a los métodos anticonceptivos, el padre Miguel es extraordinariamente cruel con doña Irene cuando ésta en confesión le cuenta que practica el sexo anal con su marido porque no se pueden permitir tener ya más hijos. El cura le advierte que el hecho de que su esposo le pida hacer ese acto contranatura dice muy poco en favor de su hombría porque esos actos son propios de sodomitas e invertidos, y que ella al acceder a las bajas pasiones de su marido se está comportando no como una mujer cristiana, sino como una vulgar prostituta.

Sin embargo, tras su apariencia de hombre serio y casto, Miguel es un hombre lleno de deseos sexuales indiferenciados que se manifiestan a través de fantasías de tipo bisexual y pansexual. La primera que se nos muestra en el relato es la que surge cuando esta casando a una pareja de jóvenes. Ella está embarazada, y al fijar la atención en su vientre no puede impedir que le venga a la mente la fantasía de la pareja haciendo el amor, en un fondo blanco: la cámara nos muestra su mirada, que oscila entre el vientre de ella y la entrepierna de él, y cómo en sus fantasías presta igual atención primero a la cara del placer de él, y luego al de ella. Ello nos informa de la ambivalencia del deseo del sacerdote, quien aturdido y abrumado por sus ensueños se ausenta y deja la ceremonia a medias.

El padre Miguel nunca ha tenido oportunidad de mantener relaciones con nadie, porque ingresó en el seminario a los catorce años cumpliendo la ilusión de su madre, pero en contra de la voluntad de su padre. Ahora, el más mínimo estímulo despierta en él visiones eróticas. Cambiarle de confesar y casar a los adultos a las catequesis infantiles no resulta ser un acierto, porque repentinamente se siente excitado al ver las piernas de un niño de ocho años al que acaricia la cara mientras lo confiesa.

Ir con una prostituta para ver si relacionarse con una mujer hace que mejore su estado psicológico no tiene el efecto deseado, porque antes de atreverse a consumir el acto sexual se siente alterado y se va de allí. Flagelarse y mortificarse con un cilicio tampoco. Cada vez más desequilibrado, ve sexo en todas partes: imagina cómo el marido de doña Irene la penetra por detrás; la modelo semidesnuda de un cartel publicitario se le aparece insinuante sobre el altar; a dos hombres que charlan se los imagina besándose. Su superior, preocupado por la salud mental de Miguel, le da unos días libres para ir a su pueblo natal y visitar a su madre.

Cuando duerme en su antigua cama revive los azotes que le daba su padre en el culo con el cinturón como castigo, y las palabras amables de su madre. Paseando por la aldea solitaria le vienen recuerdos de su infancia: cómo la pandilla de chicos se bañaban desnudos en el río; un concurso entre ellos para ver quién la tenía más larga, de la cual él salió vencedor; y como se juntaban en grupo para practicar el sexo con una oca. Estas escenas sexuales se salen de todos los moldes y siguen siendo unas de las más inusuales del cine español; probablemente hoy no sería posible plasmarlas en el celuloide sin que se produjera una respuesta airada por



Imagen 446: Adolescentes practicando el sexo con una oca. *El sacerdote* (1979)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

parte de una sociedad en el que el cuerpo del niño y adolescente se ha convertido en tabú.

A su regreso parece sentirse mejor y haber empezado a adoptar actitudes más modernas como quitarse la sotana y ser algo menos tajante en sus juicios. Pero la película termina trágicamente. Después de haber mantenido relaciones sexuales con doña Irene, quien le ha confesado su amor, se castra con una podadora para evitar que ella se convierta en una adúltera y él en un sacrilego. Lo hace en su cuarto, en Nochebuena, mientras en otro lugar se oye a los niños cantar el villancico "Noche de Dios, noche de paz...". Miguel sobrevive, pero después de estar ingresado varios meses en un psiquiátrico decide colgar los hábitos. Renuncia también al amor, porque aunque doña Irene ya se ha separado y le reitera su amor, considera que para él ya es demasiado tarde. La película termina con el protagonista que sonríe ante la nueva vida que tiene por delante, como si después de la castración simbólica ejercida por la educación católica sobre él, y la castración física que se ha aplicado a sí mismo, aún hubiera un margen para la esperanza.

163 ~ *Perros callejeros II*, de José Antonio de la Loma (1979)

Entre 1977 y 1980 José Antonio de la Loma dirigió la trilogía *Perros callejeros*, tal vez la muestra más genuina del cine quinqu español. Está interpretado en su papel protagonista por un delincuente real convertido en actor que hace el papel de El Torete, personaje inspirado en el estilo de vida de jóvenes marginales de la época como el Vaquilla. Robos de coches, atracos y tirones, vivir rápido y el sexo con chicas son las actividades habituales de la pandilla de menores que lidera El Torete.

En la primera película de la serie, de 1977, solo había aparecido una alusión acerca del asunto que nos ocupa, para marcar que las relaciones sexuales con otros hombres no son una actividad aceptable para los jóvenes pandilleros. Al Torete lo han detenido por haberle robado el bolso a una chica. En comisaría unos policías lo golpean y lo someten a vejaciones para intentar que confiese. Para humillarle le piden que se quite la ropa y se ponga en pelotas; cuando se quita el calzoncillo un teléfono colocado estratégicamente tapa los genitales del adolescente. En ese momento entra el comisario, quien ordena que lo lleven al tribunal de menores, ya que el chico solo tiene 15 años, ante las quejas de los policías, que afirman que si lo mandan al tribunal lo soltarán enseguida. Mientras se viste, el Torete se burla de sus maltratadores y canturrea: "Me visto, me visto, me tapo el culo, no sea, no sea, que se me pegue un tío bujarrón" y al decir esto mira a uno de ellos sonriendo y con una expresión provocativa, a lo que el policía responde con una amenaza: "Apaga la radio, chaval, o te parto el pico".

En la segunda película de la entrega, de 1979 y coproducida con México, el Torete y su amigo el Pijo dan con los huesos en la cárcel porque otro joven delincuente, el Chino, los ha acusado de un asesinato que no han cometido. En prisión el Torete y el Pijo tienen la ocasión de vengarse del Chino en las duchas comunes. Allí se presenta ante la vista del espectador buen número de cuerpos desnudos masculinos, lo cual puede suscitar el deseo sexual o el sentimiento erótico, pero pronto esas sensaciones agradables dan paso a la violencia y angustia, cuando presenciamos cómo el Torete y el Pijo le ponen al Chino una pastilla de jabón en la boca, y le pegan una paliza. Consiguen además que cambien al Chino de celda y que lo trasladen con dos hombres maduros y violentos condenados a una pena muy larga. Uno de ellos es Sebastián, quien le explica al Chino que de vez en cuando los carceleros le llevan a un "guayabete" como él "majo y pulido" para que lo pase divertido. Le informa además que el último que le mandaron ahora está en la enfermería, porque era un estrecho. El perfil de Sebastián es el habitual en este tipo de dramas carcelarios: un hombre violento, de sexualidad indiferenciada, a quien igual le da una mujer que un jovencito, siempre que en el acto sexual él ejerza el dominio y sea el agente activo en la relación. Acto seguido se produce la violación: mientras el otro compañero de celda sujeta al muchacho Sebastián lo penetra. Como es frecuente en estas escenas que retratan relaciones sexuales violentas entre hombres en la prisión, la forma en que se representa es un tanto forzada y muy poco realista. En primer lugar la introducción del pene se produce supuestamente de forma inmediata, unos segundos después de haberle bajado los pantalones; huelga decir que un hombre que va a ser violado contrae fuertemente los músculos del ano, por lo cual una penetración tan fácil como la que se



Imagen 447: Violencia y antierotismo en *Perros Callejeros II* (1979)

Fuente: DVD. Madrid: Tripictures, 2005

representa aquí es totalmente irreal. Por lo demás, los movimientos del cuerpo de Sebastián no corresponden por su postura a los que haría un hombre que estuviera penetrando realmente a otro; además el Chino grita y se queja exactamente igual mientras le bajan los pantalones, que mientras Sebastián supuestamente lo esté penetrando.

En la tercera película de la trilogía, de 1980, el asunto que nos ocupa ni tan siquiera se menciona, de modo que no nos detendremos en ella.

164 ~ *El caminante*, de Paul Naschy (1979)

Peculiar drama histórico que combina el terror psicológico con el erotismo y el humor negro. Narra las andanzas del mismísimo diablo que adopta la forma humana de un caminante y vaga a finales del siglo XV por las tierras de Castilla cometiendo viles fechorías. Leonardo es el nombre del caminante, quien representa en cierta forma la antítesis del caballero andante don Quijote, ya que en vez de intentar deshacer entuertos, lo que hace es cometerlos con una total falta de escrúpulos: asesinatos, robos, engaños, violaciones, crueles humillaciones. Todo eso lo hace acompañado de Tomás, un joven bastante ingenuo que le admira ciegamente sin querer darse cuenta de que él mismo podría ser en cualquier momento víctima del siniestro hombre al que sirve. Y así es. Estando los dos trabajando en un lupanar, uno de los clientes se encapricha de Tomás y le ofrece a la dueña del prostíbulo una sustanciosa cantidad de dinero si le facilita acceso carnal al mozo. Ella, lo consulta con Leonardo, quien no vacila en traicionar al joven.

- Don Íñigo Crespo, aquel, el gordo y colorado....
- Sí, el que tiene jeta de gorrino...
- Sí, ese, es muy rico y caprichoso. Cuando tiene un deseo paga lo que fuere por satisfacerlo.
- Y nuestro porcino invitado quiere montarse a Tomás. Me he dado cuenta, mi hermosa alcahueta, pero el mozo es mi amigo.
- Sí viejo truhán, eso quiere y pagará cien ducados por conseguir las primicias del trasero de vuestro joven compañero.
- Ciertamente es caprichoso el tal don Íñigo. No existe culo en la tierra por hermoso que sea que valga cien ducados (...). Pensándolo bien tampoco hay amistad que valga cien ducados.

Las palabras despectivas que se emplean para describir a don Íñigo (gordo, colorado y con jeta de gorrino) son suficientemente ilustrativas del lugar que ocupa aquí este personaje que por lo demás aparece caracterizado de forma muy estereotipada: frívolo, amanerado, enojado y vestido de forma que se distinga claramente del resto de los caballeros. El encuentro sexual que mantiene con el joven, una violación en realidad, está llevada a la pantalla con unos tintes de humor que quitan hierro a la violencia de la escena:

- Sois un guapo joven y no debéis resistiros a la dulce práctica del amor. Tranquilo, os haré gozar, os haré gozar, pequeño mío.

Esto dice don Íñigo después de que tres de sus criados han inmovilizado a Tomás, le han bajado los calzones y lo han puesto en la postura adecuada para ser sodomizado. Como es habitual en este tipo de escenas antieróticas, la representación del encuentro es muy poco creíble: don Íñigo penetra al joven bruscamente, sin preparación previa y en una postura que haría el acto fisiológicamente imposible.

Luego sabremos que Tomás, dado que el “honor de su culo” ha sido ya ultrajado, en vez de vengarse del violador, prefiere aprovecharse de la situación y hacerse amante de él, ya que don Íñigo le ofrece una vida acomodada en la corte e incluso le promete que a su muerte heredará sus riquezas. La mirada de Tomás sin embargo no es ya limpia e ingenua como al principio, sino que se ha vuelto arrogante y fría. Permanece junto a don Íñigo por interés, aunque no por ello parece haber perdido su gusto por las damas. Las enseñanzas de Leonardo y la experiencia sufrida han hecho de él un hombre aún más vil que su antiguo amo, al que no vacila en mandar matar como venganza por su traición. Su tránsito hacia la bisexualidad ha ido pareja a su envilecimiento moral.



Imagen 448: Tomás se hace amante de su violador en *El caminante* (1979)

Fuente: DVD. Madrid: Armadillo, 2009

165 ~ *La boda del señor cura*, de Rafael Gil (1979)

A adaptación de la novela homónima de Fernando Vizcaíno Casas, aborda el asunto del celibato sacerdotal, los conflictos que tiene el clero para ser coherentes con los votos que han asumido y la oposición por parte de algunos sectores de la iglesia a esa norma impuesta por la institución que les impide casarse y tener su propia familia. El protagonista es el padre Juan Camí, un sacerdote con gran vocación pero con una ideología claramente de izquierdas, miembro del sindicato Comisiones Obreras. Es docente en el Colegio privado San Tarsicio, de los Jesuitas, y acaba colgando el hábito para poder contraer matrimonio con la mujer de la que se ha enamorado, una artista de cabaré.

Pero centraremos la atención en uno de los personajes secundarios, el Padre del Bosque, un cura maduro y de ideas muy conservadoras pero con una característica: la de ser muy afectuoso con los niños de la escuela.

La primera ocasión en que el relato nos presenta a este personaje es en el confesionario, donde escucha las confidencias de uno de los jóvenes estudiantes de bachillerato. Se nos dibuja como un hombre con una mentalidad trasnochada en relación con los asuntos sexuales. Pide al joven que le cuente sus pensamientos lascivos. Escucha con delectación las fantasías heterosexuales que el muchacho tiene cuando se masturba, y le tira de la lengua para conseguir que el chico le de más y más detalles: con qué mano se masturba, qué es lo que imagina exactamente ..., para luego censurar su conducta con el siguiente mensaje:

- Eso es un pecado risiño, hijo, con el que no solo matas tu alma, sino con el que también vas matando tu salud. El vicio solitario afecta a la médula, y engendra la tuberculosis, y fomenta la parálisis, y además, te saldrán granos en la cara. Por eso a los degenerados como tú se les llama granujas. Tres padrenuestros y tres avemarías. Ego te absolvo a peccatis tuis in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Amen.

El Padre del Bosque dirige el coro escolar. Después de una actuación de un grupo formado por adolescentes y niños, cuando todos ellos van saliendo el padre se acerca de forma especialmente cariñosa a uno de ellos y le acaricia la cara públicamente, sin sentir obviamente que en su expresión de cariño haya nada reprochable.

- Muy bien, y muy guapo Matías. Eres el mejor.

Pero su entorno social no parece sentir lo mismo. En una escena posterior la madre de los gemelos Matías y Joaquín denuncia ante el Padre Rector del colegio las actitudes del Padre Del Bosque al intentar "abusar de la inocencia de sus hijos".

- Un monstruo, un degenerado, un sátiro, eso es lo que es el Padre en cuestión.

La madre incita a los niños para que revelen ante el padre rector lo que supuestamente le han contado anteriormente a ella. Enrique le explica que cuando se quedó solo en el aula, el Padre del Bosque le confundió con su hermano Matías:

- Me dio un beso en el cogote, me dijo que era su quiquirritín y que me daría después un regalo. Me tocó aquí, en el muslo y se marchó.

La madre obliga entonces a Matías, que llora, a hablar:

- El Padre del Bosque siempre me regalaba caramelos y me daba besos en el cuello y cosas así, y me decía que era su chiquirritín, y me tocaba por todas partes.

Tal como se nos representa la escena, hay muchas dudas en torno al supuesto abuso cometido sobre los niños por parte del Padre del Bosque. No son los niños los que hablan espontáneamente, sino que es la madre la que les obliga. Los dos declaran casi lo mismo, lo cual puede ser señal de que la madre los había estado aleccionando al mismo tiempo acerca de lo que tenían que decir. Y tampoco lo que los niños declaran es tan grave: ser cariñoso, darles regalos, algún beso y alguna caricia.

En todo caso, el padre rector se despide de la señora, va a encontrarse con el Padre del Bosque, que está rezando en la capilla, y sin dejarle ninguna oportunidad de defenderse le comunica que ya no es profesor del colegio San Tarsicio. Ya no sabemos nada más del Padre del Bosque excepto por algún comentario que hacen sobre él posteriormente los antiguos alumnos, de que "le echaron de la compañía por marica".



Imagen 449: Sospecha de pedofilia y castigo ejemplar para un sacerdote demasiado cariñoso. *La boda del señor cura* (1979)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2004

Referencias específicas: Vizcaíno (2003)

166 ~ *Los bingueros*, de Mariano Ozores (1979)

Dos amigos, Amadeo y Fermín, ambos casados y acuciados por los problemas económicos, se conocen en la cola del bingo. Pensando que el juego puede ser la solución para sus problemas, se aficianan y se ven cada vez más atrapados en un círculo de deudas y más juego.

Desde el bingo una de las empleadas llama por teléfono a don Claudio, a quien identificamos inmediatamente como homosexual porque habla en tono muy afeminado, tiene puesto un artefacto en la cabeza para el cuidado del pelo, y va vestido con una bata blanca de encajes.

- Don Claudio, tengo dos pardillos para usted.
- ¡Ay!, no serán dos niños.
- No, muy jóvenes no son, que ya sé que no le gustan. Están perdiendo hasta el hígado, yo creo que tragarán.

Cuando cierra el bingo, dos empleadas abordan a Amadeo y a Fermín y se los llevan a su apartamento, encantados ante la perspectiva de acostarse con ellas. Pero les tienen preparada una encerrona, ya que cuando ya han empezado el juego erótico y ellos están semidesnudos, llaman a la puerta don Claudio y una transexual que finge estar embarazada, se llama en realidad Antonio y se siente muy mujer a pesar de su vozarrón masculino. El plan es camelarles para tener sexo con ellos empleando el truco del embarazo, y a cambio, las dos mujeres recibirán mil duros cada una por proporcionarles a los dos hombres. Claudio como quien no quiere la cosa le mete mano a Fermín. Enseguida descubren que la embarazada es en realidad un hombre, porque ven lo que tiene bajo el vestido; Amadeo le echa entonces con cierta ira en la entrepierna el agua hirviendo con la que le iban a asistirle en el parto, y salen los dos corriendo insultándoles y llamándoles maricones, sinvergüenzas y canallas. Ya en la calle, se quejan, mientras se ponen los pantalones:

- ¡Qué asco! -exclama Fermín
- Cuánto vicioso hay por el mundo.
- Yo creo que lo mejor que podemos hacer es olvidar esta nochecita.
- Sí, haremos como que la olvidamos...-concluye Amadeo.

Mientras se desarrolla este diálogo, la postura que adoptan al subirse los pantalones hace creer a unas mujeres que pasan por allí que Fermín está penetrando a Amadeo en plena calle, motivo por el cual les increpan escandalizadas. Como vemos, dejando claro en el relato que el encuentro con don Claudio y la transexual no fue voluntario, y la relación sexual posterior entre ellos un malentendido, se evoca en el espectador una noche de sexo homosexual frenético sin comprometer la heterosexualidad exclusiva de los protagonistas. Por lo demás, las situaciones en que se evoca la posibilidad de una relación entre ellos se siguen repitiendo a lo largo de la historia.

Para poder acudir al bingo y pasar desapercibidos ante sus acreedores, se disfrazan de mujeres y se sientan con unos señores mayores que no dejan de meterles mano. Cuando salen, los matones a los que deben dinero les pegan una paliza y los dejan en el suelo sangrando y maltrechos. Deciden entonces dejar de verse y dejar de poner sus esperanzas de prosperar con el juego.

En una lectura superficial del relato, la tunda de palos recibida sería consecuencia de haber sido deshonestos con los procedimientos para enriquecerse en el bingo; pero en una lectura más profunda no es difícil adivinar que la película está hablándonos también de un castigo que se ejerce sobre Fermín y Amadeo por haber transgredido las normas sociales en torno a la sexualidad masculina y haber tonteado con sus límites, aunque todo ello se haya sugerido en el relato de forma indirecta y se haya evocado en el espectador a través de insinuaciones y malentendidos.



Imagen 450: Travestidas y castigadas. *Los bingueros* (1979)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2006

167 ~ *Los energéticos*, de Mariano Ozores (1979)

En algún lugar de la árida Castilla, durante varias generaciones dos familias, los Mondongos y los Bellotos han rivalizado por un pozo que se encuentra en linde de sus tierras. Pero cuando Floro el Belloto y Agapito el Mondongo se enteran de que el gobierno planea expropiar sus terrenos para construir una central nuclear, deciden hacer frente común para defender sus tierras y sus cabras. Con ellos está la enérgica Cecilia, la hermana de Floro.

Después de quejarse al alcalde e intentar sin éxito un encierro en la cabina telefónica del pueblo, el mejor aliado que encuentran es el Jeque Muley, un príncipe de algún país exportador de petróleo vivamente interesado en que no se instale una central nuclear. Además de financiar una campaña ecologista y ofrecerles una elevada suma de dinero, el Jeque pone a su disposición su harén al completo, lo cual permite disfrutar a los dos pueblerinos de placeres sexuales hasta entonces desconocidos para ellos.

Inicialmente la heterosexualidad de Floro, Agapito y el Jeque no se cuestiona, pero hay varios momentos en que se alude al asunto de la homosexualidad a través de chistes y alusiones veladas, como es frecuente en las películas de este prolífico director.

El primer acercamiento al asunto se produce cuando Floro descubre que Agapito se ha acostado con su hermana Cecilia. Se parodia entonces la indignación que tradicionalmente se producía en las familias cuando la honra de una de sus mujeres se había perdido. En un arranque de ira Floro encañona a Agapito con la escopeta. El Jeque Muley, que está presente, le explica a Floro que en su país lo que se hace es emplear la ley del Talión: si Agapito ha violado a su hermana, tiene que hacer lo mismo con la hermana de éste. Pero Agapito no tiene hermanas.

- Entonces no le queda más que un camino: víolele a él.
- ¡Eso!, a ti te voy a... ¡No hombre, no, deshonorado y encima maricón!



Imagen 451: Evocaciones homoeróticas y alusión a un trío sexual en *Los energéticos* (1979)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2006

En este caso se alude a una antigua costumbre según la cual el soldado vencido podía ser violado por el vencedor, que probablemente fuera el pecado de Sodoma al que se refería la Biblia; obvio es decir que en esos casos el soldado que humillaba al hombre derrotado no por ello se sentía homosexual. Esto desde nuestros parámetros culturales es algo inconcebible, tal como se manifiesta en la respuesta que da Floro a la proposición del Jeque: si hiciera eso se sentiría "maricón". Floro, que sigue encañonando a Agapito le advierte entonces que van a buscar a un cura para que les case.

- O eso, o te violo ...
- Pues ya ves, me pones en una duda.

Esto lo dice Agapito mirando alternativamente a Cecilia y a Floro; el chiste reside en que Agapito es tan reacio al matrimonio, que llega a preferir ser penetrado puntualmente por Floro antes que asumir ese compromiso con Cecilia. Y Floro seguiría dispuesto a violarlo aunque eso lo convirtiera en "maricón".

La segunda ocasión en la que se evoca la sexualidad entre hombres es en una larga escena que se produce en una sauna a la que les ha llevado el Jeque con la excusa de que quiere quitarles el olor a cabra. Sus cuerpos semidesnudos aportan cierto erotismo, hay juegos de palabras en los diálogos que aluden al miembro sexual masculino metafóricamente (pistola, bolígrafo), las manos se posan en las piernas, los brazos, e incluso parece en ocasiones que se dirigen a la entrepierna. De forma muy velada, como vemos, se alude a un trío sexual.

Por último cuando el Jeque Muley, al que por cierto no hemos visto envuelto en ninguna relación con las mujeres de su harén, se despide de Floro y Agapito, va acompañado de otro hombre vestido con turbante al que le dice "vamos cariño". Hay en ligero amaneramiento en ambos que da a entender que entre ellos hay una relación íntima, y esa es la impresión con la que se queda el espectador.

168 ~ *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*, de Ramón Fernández (1979)

Adaptación del cuento erótico con el mismo nombre de Camilo José Cela, supuestamente inspirado en un hecho real ocurrido en 1971 en la población malagueña de Archidona: una chica masturbó a su novio en

un espectáculo público y cuando éste eyaculó, su sensacional corrida salpicó a otros espectadores del asiento de atrás, lo cual hizo que se les juzgara por escándalo público.

La película nos cuenta los sucesos acaecidos a raíz de la llegada de una compañía de cabareteras para representar un espectáculo con números de flamenco, cómicos y eróticos en el teatro del pueblo. Cuatro de los mozos contactan con otras tantas de las deslumbradoras artistas y planean irse de juerga con ellas a Torremolinos y luego tener sexo si se tercia la ocasión. Sus respectivas novias se disgustan al enterarse de sus planes, y deciden exprimirles como a un limón y dejarles secos antes de que se encuentren con las cabareteras para impedir la infidelidad de sus hombres. La más rezagada lo consigue masturbando a su novio durante el espectáculo, con las consecuencias ya expuestas.

En el relato Camilo José Cela aparece leyendo la chusca correspondencia que supuestamente mantuvo en relación a este suceso y que incluye en el cuento en cuestión.

Podría levantarse en su honor un monolito granítico con una farola en la punta del haba -el farolero de Archidona- visible desde las costas de África; podrían editarse tarjetas postales y fabricarse cipotillos de solapa; podría incluirse la contemplación de tanta gloriosa prepotencia en el programa de los cursos de verano para extranjeros.

Se realiza una larga exaltación priápica del prodigioso cipote de Archidona, a través de multitud de imágenes de penes erectos dibujados y esculpidos, con la voz de fondo del escritor mientras lee fragmentos de su cuento en los que relata la conmoción social que produjo el suceso y el imaginado interés científico que despertó.

Pero la historia se cuida de despojar de todo componente homoerótico a este elogio del pene, y para reforzar la idea de la virilidad unida a la heterosexualidad exclusiva, nos presenta brevemente dos personajes estereotipados como mariquitas, que es en los que se deposita esa faceta prohibida de la masculinidad. Uno de ellos es un mozo del pueblo muy amanerado en los gestos y la voz, que siempre habla de sí mismo en femenino, aunque viste como los demás. Los otros chicos del pueblo parecen aceptarle, ya que bromean con el cuando vienen de trabajar del campo, salen juntos y juegan al billar con él. Pero le diferencia entre el deseo homosexual y el heterosexual queda patente cuando llega el autobús con los miembros de la compañía. Por la puerta de atrás sale únicamente un chico aislado de los demás, con aspecto de homosexual, y el mariquita dice muy afeminado.

- ¡Uy!, el primero un colega, empezamos bien.
- Y lo de la otra puerta ¿qué? -señala otro de los amigos.

La cámara se mueve entonces de la puerta de atrás del autobús en que hemos visto salir al homosexual a solas, a la puerta delantera, de la que descienden varias chicas despampanantes, que es lo que atrae la atención de todo el pueblo, que ha venido a recibirlas expectante, y también el Moro, el director de la compañía que en ausencia de marcas de identificación, presumimos heterosexual. De las chicas y del director llegamos a saber sus nombres, porque se presentan; el nombre del homosexual que salió por la puerta trasera lo desconocemos. Queda clara por tanto la diferenciación en el tratamiento de los personajes.

Luego vemos que los amigos están observando a los miembros de la compañía que se dirigen hacia el hotel con sus maletas, y cómo el que parece homosexual va detrás de las chicas, moviendo su culo ceñido en un pantalón blanco apretado.

- ¡Uy!, me parece que la única que va a ligar aquí soy yo -exclama la mariquita, gracia que ríen sus amigos heterosexuales.

Luego sabremos que los dos hombres sin nombre han ligado, porque los vemos fugazmente tomando algo en una terraza del pueblo, pero el relato se centra desde entonces en las peripecias de las cabareteras y los mozos heterosexuales. Todo acaba con la boda del Cipote de Archidona y su novia, después de ser absueltos en el juicio del delito de escándalo público.

Referencias específicas: Cela (1977)



Imagen 452: El mariquita es aceptado por los otros mozos del pueblo en *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona* (1979)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2008

169 ~ *¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita?* de Chumy Chúmez (1979)

Drama heterocentrado que cuenta las angustias de una cabaretera que está enamorada de Fermín, un hombre casado mucho mayor que él. Todos la llaman puta y se empeñan en conseguir que Margarita cambie de estilo de vida. Su hermano Jorge después de varios años sin verla acude en su ayuda un día que ella le llama diciéndole que está enferma, y aprovechando que Margarita se haya inconsciente por efecto del alcohol y las pastillas hace el amor con ella y luego no cesa de acosarla para repetir la experiencia. La mujer de Jorge es una avara, y la de Fermín una auténtica bruja. Además Margarita tiene un primo cura que siempre apela a la moralidad, pero que no tiene muchas luces. A pesar de ser la más decente de todos, Margarita acaba suicidándose.

Pero atendiendo al asunto que nos ocupa, el único personaje del que se sugiere su homosexualidad es uno de los actores del espectáculo en el que trabaja Margarita, que se anuncia con el título de "Escándalo gay". Se trata de un transformista que hace entre otros el papel de *madame* de un burdel en un número cómico lleno de chistes y chascarrillos. Luego vemos a este personaje brevemente en el camerino, y se adivina su homosexualidad por su ostentosa pluma.



Imagen 453: El transformista de *¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita?* (1979)

Fuente: VHS. Madrid: Kalender Vídeo, 1983

170 ~ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar (1980)

Emblema de la movida madrileña, destaca por la originalidad de un guión juvenil y provocativo, que incorpora constantemente elementos del cómic y de la cultura popular. El retrato que hace de los personajes es deliberadamente grotesco, y presenta una serie de sucesos que llegan con frecuencia al nivel del esperpento, con unas intenciones de crítica y de burla. Por lo demás se trata de película profundamente sexófoba: transmite una visión negativa de la sexualidad humana en general, considerada como una actividad sucia que da lugar a vínculos afectivos problemáticos, frente a la amistad, que se nos presenta como algo más valorado y deseable.

Las protagonistas son tres mujeres cualquiera en el Madrid de la transición, y en torno a la amistad entre ellas gira la trama: Pepi, a quien viola un policía que vive en el edificio de enfrente, Luci, la mujer del policía, que es una cuarentona masoquista, y Bom, una cantante de punk lesbiana de dieciséis años que inicia una relación de dominio con Luci. Pero centraremos la atención en algunos personajes secundarios masculinos homo o bisexuales y las secuencias en las que estos aparecen.

Es pleno verano y los jóvenes han organizado una fiesta en la calle en la que va a celebrarse un Concurso de Erecciones Generales. Entre los participantes en la fiesta están Toni, el guitarrista del grupo musical Vomitoni, y Moncho. Toni le cuenta a Moncho que ha "hecho una chapita", y Moncho parece interesado, porque no quiere seguir viviendo con sus padres. Toni le explica que la fiesta la ha financiado un carrozón, un tío rarísimo que vive en el edificio de enfrente, y que le ha dado veinte talegos para que organice el concurso, pero que no cree que aparezca por allí.

Efectivamente, desde uno de los edificios cercanos hay un hombre sentado en una butaca que lo observa todo con unos prismáticos. Su esposa, retratada deliberadamente como una mujer desagradable, algo barbuda y con una irritante voz de pito se queja y se queja ante su marido, al que vemos muy fugazmente y que permanece imperturbable, atontado por el alcohol y sin decir nada.

- Sé que eres una persona amable, sensible, inteligente... pero no se me pasa por alto que empezaste a beber el día en que tu amigo Óscar, tu amigo del alma, decidió no disimular más y se lió con un tío, que es lo que le gustaba. Tú que presumas de ser tan liberal, ¿cómo puedes ser tan anticuado como para rechazar a los maricones?. Que cada uno haga con su cuerpo lo que quiera. Pero tú no: era tu mejor amigo y no se lo perdonaste. Como si estuvieras celoso. Y como para vengarte te casaste conmigo y empezaste a beber. Valiente venganza.

El juego que se hace aquí con el espectador es que de las palabras de la mujer se deduce fácilmente que su marido, despedido porque su amigo Óscar se había ido con otro, se dio a la bebida y se casó con ella por su dinero. La ceguera de la mujer ante las verdaderas motivaciones de su esposo sorprenden y causan risa. Hay además una clara alusión a la película que adaptaba en 1958 la obra de Tennessee Williams *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*), de Richard Brooks (1958), que contaba una situación parecida a ésta. Aquí la mujer se queja de que llevan más de cuarenta días y cuarenta noches sin tener sexo y que ella está

que estalla "como una gata sobre un tejado de Zinc hirviendo".

Observando desde la ventana con los prismáticos el Concurso de penes Erecciones Generales, el hombre se excita y aprovecha para llamar a su mujer, hacer que se siente encima y penetrarla mientras se deleita en los espectaculares miembros viriles de los muchachos. El ganador es Moncho, con 20 cm de largo y 9 cm de circunferencia. Su premio, como anuncia el presentador del concurso, que es el mismo Pedro Almodóvar, consiste en hacer lo que quiera y con quien quiera. Se sobreentiende que es indiferente el sexo de la persona elegida; la bisexualidad de Moncho se sugiere a través la cámara, que ocupa el lugar de sus ojos mientras observa detenidamente a los participantes en la fiesta de uno y otro sexo mientras decide a quién escoger.

Más tarde este personaje que emula al Brick de *La gata sobre el tejado de zinc*, y cuyo nombre nunca llegamos a conocer, aparece de nuevo como espectador en uno de los provocativos y escatológicos conciertos del grupo Bomitoni, presentado por un ser andrógino llamado Roxy. El hombre está sentado junto a Moncho, que se siente mal y vomita porque ha bebido y fumado mucho. Aprovecha entonces para decirle que vayan a dar un paseo porque le sentará bien, obviamente con intenciones sexuales. Lo que ocurre después se omite, pero en el espectador ha quedado asociado el asco que produce la vomitona de Moncho con la proposición sexual.

El resto de los personajes homosexuales solo aparecen esbozados y pertenecen al entorno de Bom. La adolescente y vocalista del grupo Vomitoni vive con unos pintores homosexuales, a los que vemos fugazmente, y en la casa reciben la visita de Roxy, una travestida escandalosa y sobreactuada que grita constantemente y que trafica con coca y anfetaminas. Roxy le monta una escena a un cartero uniformado bajito y con barba expresándole su deseo sexual, e impidiéndole salir por la puerta, mientras el funcionario, perplejo, solo acierta a defenderse de su acoso diciendo "Señorita, señorita".

En su conjunto, la forma en que se representan en este filme las relaciones sexuales entre hombres no difiere del resto de las que se producen entre los demás personajes lésbicos y heterosexuales. El imaginario que se transmite aquí en torno a la sexualidad en su conjunto es que se trata de una actividad sucia y asquerosa, despojada de todo sentimiento de ternura, y en la que están permanentemente presentes las relaciones de sumisión y de dominio.

Referencias específicas: Arroyo Fernández, M^a Dolores (2011)

171 ~ *Navajeros*, de Eloy de la iglesia (1980)

Drama quinqu coproducido con México que está inspirado en un personaje real, un joven pandillero que adquirió cierta fama en los años setenta y que murió en 1979, cuando aún tenía quince años, mientras cometía uno de sus atracos. La tesis se define en la cita inicial:

Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad. (Ten-Si, pensador chino del siglo V antes de Cristo.)

Dirigida principalmente al público urbano joven, narra las aventuras y actos delictivos en los que se ve envuelto el chico de quince años José Manuel Gómez Perales, El Jaro, con su banda. El Jaro tiene un hermano en prisión y una madre prostituta a la que hace tiempo que no ve porque se fue de su casa a los doce años. La cámara se recrea en los tirones, atracos y diversos robos que lleva a cabo el grupo de jóvenes escudándose en que son menores de edad penal. El relato de estos sucesos se intercala con las apariciones ocasionales de jueces, abogados, y un periodista que esta realizando una investigación acerca de la delincuencia juvenil y escribe sus informes a máquina.



Imagen 454: Arriba, una gata sobre un tejado de zinc hirviendo; abajo proposición sexual asociada al asco de la vomitona. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004

Sexualmente El Jaro está muy bien dotado, lo cual le enorgullece, y mantiene relaciones con una prostituta latinoamericana de edad madura que está prendada de él. La película muestra varias escenas de alto contenido erótico y desnudos integrales del joven con su amante. Además, tiene una novia de su edad a la que lo único que le interesa es fumar porros y estar colocada.

Para el Jaro los círculos de homosexuales no son desconocidos, pero su deseo no está implicado en ello; esa forma de vivir la sexualidad es para él algo totalmente ajeno. Su autoestima como varón se fundamenta en unos valores que giran en torno a la hipermasculinidad: el ingenio para llevar a cabo sus actos delictivos, la violencia sin límites, la capacidad de satisfacer a sus amantes femeninas. En la caracterización del personaje todos estos rasgos se exageran deliberadamente, con objeto de forjar una suerte de héroe urbano juvenil, delincuente, supermacho y bastante homófobo.

En una de sus andanzas por el centro de Madrid, el Jaro y los chicos de su banda pasan junto a la parte trasera del cine Carretas, el que fuera uno de los lugares de ligue homosexual más populares en Madrid hasta su cierre en 1995. Allí les abordan dos hombres, uno con barba y el otro con un pronunciado amaneramiento que se les insinúan.

- Hola guapos, ¿a dónde vais por aquí? - pregunta el más afeminado.
- Vamos, abriros, que nosotros no vamos de este rollo y os podéis llevar un susto -les increpa el Jaro.

Han quedado con Johnny en esa zona frecuentada por carrozas y chaperos, en la que se presencian algunas escenas de comercio sexual como dos hombres negociando el precio con unos jóvenes vestidos de militares que dicen que por menos de mil pesetas, nada. Johnny es un chaval algo mayor que ellos con el que se van a tomar unas cañas a una terraza. Les explica que ha decidido pasarse a hacer chapas porque no encuentra trabajo, y porque a partir de los dieciséis robar coches se hace demasiado peligroso, ya que por menos que nada le mandan a uno a la cárcel de Carabanchel.

- ¿Qué pasa, te has vuelto jula, o que? -pregunta uno de los chavales entre risas.
- ¿Yo jula? Pero si porque te la chupen un rato te has llevado mil pelas, pues vale. Además siempre puedes dar un palo a una de esas carrozas, y con la tranquilidad de que no van a llamar a la madera.
- ¿Y has dado palos guapos? -pregunta el Jaro.
- A veces, pero prefiero ir de legal, porque también es una putada, ¿no? Montarle una chirila a un desgraciado que a lo mejor ha estado ahorrando un talego toda la semana para hacérselo con un chaval ...

Johnny les informa que esa noche va a una fiesta que monta una mariconesca en Puerta de Hierro, que organiza números rarísimos con música y disfraces, y que paga estupendamente. Jaro se entera de dónde está el chalet y planea su asalto, no sabemos si con el consentimiento de Johnny.

La ambientación de la fiesta y la caracterización de sus participantes está parodiada de forma convenientemente grotesca para que el público mayoritariamente juvenil se desidentifique de ellos. La persona que lo organiza va vestida con camisa jipi y espantosamente maquillada. Anuncia con voz amanerada que hoy va a haber un concurso de chotis, pero antes de poner la música presenta a la reina de la verbena, la auténtica Flor de Otoño, un hombre con bigote travestido que desde arriba les lanza claveles blancos. Los participantes son todos ellos hombres exageradamente afeminados que hablan con voz muy aflautada, aparte de los chaperos que los acompañan por dinero. El baile lo interrumpen el Jaro y su banda, que rompiendo una de las cristaleras entran en la casa violentamente, les encañonan y ordenan que les den todo lo que tengan de valor.

Pero pronto el Jaro será también humillado de forma brutal. Ha cometido el error de engañar al Marqués, un traficante al que le ha robado una tableta de hachís de cuatrocientos gramos para dársela a su novia. La venganza le llega cuando tiempo después va al Café el Globo a buscar costo, y allí lo atrapan el Marqués y los suyos. El relato explota aquí el miedo de ser violado, empleando el cliché tan frecuente en los dramas carcelarios cuando nos presentan a unos personajes violentos que pueden encontrar placer en sodomizar al hombre al que humillan. El Marqués le dice que no le va a matar, ni a pegar. Encañonándolo, le baja los pantalones, y todos se ríen de él mientras le miran las nalgas. Da a entender que cuando estuvo en prisión



Imagen 455: Asalto a la grotesca fiesta de maricas en *Navajeros* (1980)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

ejerció el rol sexual activo.

- A un chaval como tú ... bueno, en la cárcel aprendí que se os pueden hacer cosas mejores, más divertidas. (...) ¿A ti nunca te han puesto una varita, verdad chaval?. Es una lástima que yo no sea maricón, pero quién sabe, a lo mejor me apetece recordar mis tiempos de talego. Ya verás cómo te van a poner cuando vayas allí. (...). Pero para que te vayas entrenando aquí te presento a Kim Merino, que a pesar de haber sido peso pesado sus amigos le llaman la Mari Trini.

El exboxeador Kim Merino es el camarero del local, un hombre grandote que se relame ligeramente mientras ve el culito del Jaro. Se nos hace saber que Kim viola al Jaro, pero se omiten las imágenes de la agresión en sí; únicamente se ve la cara de los hombres riendo a carcajadas mientras observan.

La banda, indignada por lo que han hecho a su líder, planea la venganza y avisa a chavales de todo Madrid para que se unan a ellos. Se hace ver que la violación anal que ha sufrido el Jaro compromete la masculinidad de la juventud en su conjunto, entendiendo que de esa masculinidad está excluida toda práctica homosexual y especialmente la posibilidad de ser penetrado, como la mayor de las ofensas posibles a la virilidad. Así, el relato magnifica los hechos presentándonos de modo hiperbólico la reacción de los jóvenes que acuden al llamamiento, como si una ofensa semejante fuera algo que los afecta gravemente a todos. Hordas de muchachos bajan corriendo por las escaleras mecánicas del metro para acudir al Café del Globo, decenas de chicos llegan en coche, en motocicleta o caminando e invaden el local, que por orden de el Jaro queda totalmente destrozado. Y es el Jaro personalmente el que se venga poniendo a Kim Merino de espaldas y pegándole sin bajarle los pantalones una puñalada en el ano.

Cuando mas tarde, el comisario interroga al Jaro, en cierta forma le excusa por lo que ha hecho.

- Bueno, ¿y qué me dices de Kim Merino, el sonado ese al que le llaman la Mari Trini?. Lo han ingresado con el culo deshecho (...) Mira Jaró ese individuo es un mariconazo y a mi me parece muy bien que le hayan hecho eso ... pero estoy seguro que tu sabes mucho de lo que se tramaba por ese local.

En suma, el relato crea un imaginario en el cual la homosexualidad están excluida del modelo de masculinidad que se ofrece al público juvenil, ya que induce al espectador a desidentificarse de los personajes que la encarnan retratándoles como individuos indeseables, bien por su excesiva frivolidad y amaneramiento en el caso de las maricas de la fiesta, bien por su maldad intrínseca en el caso de Kim Merino.



Imagen 456: El Jaro es violado. *Navajeros* (1980)
Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

172 ~ *Chocolate*, de Gil Carretero (1980)

Se trata de otra muestra del cine quinqu urbano. Adaptación de la novela de José Luis Martín Vigil *La droga es joven*, centra su atención en el mundo sórdido de la delincuencia y la drogadicción entre los jóvenes de la época. Los protagonistas son el Muertes, Jato y su novia Magda, cada uno con sus propios problemas: Magda desea verse libre de la presión a la que le someten sus padres y se independiza para irse con su novio Jato. Jato trapichea todo lo que puede con objeto de obtener dinero para dárselo a su madre y que sus hermanos puedan comer, y se acuesta con mujeres mayores por dinero. Por su parte, el Muertes está enganchado a la heroína y se prostituye tanto con hombres como con mujeres para obtener dinero cuando necesita un pico.

La película hace un amplio recorrido por distintos ambientes marginales de la época, desde el inicio del relato, en que el Muertes y Jato han bajado a Marruecos para comprar chocolate. Hay distintas escenas un tanto sórdidas y sensacionalistas (peleas, pinchazos con jeringuillas ...), pero aquí recordaremos la única ocasión en la que aparece representada una relación sexual entre hombres, de forma altamente problematizada. Un día los tres amigos están tomando algo en un bar, con otros jóvenes a los que van a venderles droga. El Muertes se queda a hablar con un hombre amanerado y con una voz muy aflautada que está sentado en la barra del bar. La relación sexual entre ellos se omite visualmente, pues lo siguiente que vemos es al Muertes silbando alegremente en el cuarto de baño de una casa elegante mientras su afeminado cliente pone en una mesa del salón una bandeja para servirle algo de comer y de beber. Cuando el joven sale del baño y el hombre le ofrece amablemente que se siente a tomar algo, el Muertes le exige dinero

inmediatamente, y cuando éste le da un par de billetes le reprocha que eso es muy poco por aguantarle. Se burla de él por haber estado diciéndole "amor mío, cariño mío" y le asegura que esta orgía le va costar una pasta gorda. Acto seguido le pone una grabación en que se oye lo que decía su cliente mientras, imaginamos, era penetrado por el Muertes, en un tono en el que se ridiculiza la relación: mientras el joven le folla, el hombre afeminado emite unos sonidos y gemidos grotescos, y le dice cosas como que él es su caimán, y que no le llame Abelardo, sino Juanita. Entonces el Muertes le amenaza con llevar la cinta al consejo de administración de Fátima S.A. Sin hacerlo explícito, queda claro que la víctima del chantaje debe trabajar en alguna empresa relacionada con la iglesia católica. Después de haber conseguido el dinero se despide de Abelardo advirtiéndole que no vaya a ir contando nada por ahí para espantarlo a la clientela, y le lanza con desprecio la cinta con la grabación. Cuando el otro le insulta llamándole hijo de puta, el joven le dice que sí, pero un hijo de puta caro.

Referencias específicas: Martín Vigil (1983)

173 ~ *F.E.N.*, de Antonio Hernández (1980)

Entre las películas de la transición que revisaron con ojo crítico los procedimientos educativos que se habían empleado durante la dictadura, destaca esta por la originalidad de su guión -con resonancias de Buñuel-, y porque aborda un asunto delicado que pocos directores se habían atrevido a tratar: el de los abusos psicológicos y sexuales que habían sufrido algunos niños y adolescentes en las instituciones religiosas. Las siglas F.E.N. aluden a la Formación del Espíritu Nacional con la que los centros de enseñanza, al servicio del régimen militar, intentaban moldear las conductas y los valores de los muchachos haciendo de ellos personas obedientes, atemorizadas y sumisas.

Es intrigante contemplar al principio de la historia cómo tres personajes adultos asisten a las clases de un colegio religioso, hablan entre ellos con un lenguaje infantil y se ven sometidos a tratos humillantes por parte de sus profesores, el Padre Octavio, y el Padre Francisco. Pronto nos damos cuenta que los tres adultos están ocupando el lugar de tres adolescentes -Domingo, Jesús y Alfredo-, internos en pleno verano en un vetusto edificio de alguna ciudad española. Además hay otro, Alejandro, que sabemos está encerrado como castigo en el piso de arriba. Sus intentos de rebelarse contra esta situación opresiva en la que abundan las vejaciones, los insultos y los malos tratos, son cercenados desde el principio con castigos frecuentes e implacables. Pero hay interrogantes que se va abriendo y que no se resolverán hasta el final de la historia. ¿Son actores adultos que interpretan el papel de adolescentes? ¿Por qué sólo hay cuatro internos a cargo de los dos curas? ¿Por qué llega un momento en que tienen incluso que amenazar a los estudiantes con una escopeta para mantener el orden?

Los dos sacerdotes no salen muy bien parados en el retrato que se hace de ellos: falsos e hipócritas hacia el exterior, secos, malévolos y crueles con los adultos que representan el papel de adolescentes, indulgentes consigo mismos y lujuriosos con la joven cocinera Lola, que mantiene relaciones sexuales con ambos. El Padre Francisco, además de acostarse con Lola, tiene un trato un tanto ambiguo de seducción con Domingo, cuyo significado real no comprenderemos hasta el final de la película, en que el espectador podrá desentrañar el misterio. Entretanto, estudiaremos las dos escenas en que la narración desarrolla esta enigmática relación entre el Padre Francisco y Domingo.

En la primera, Domingo, Jesús y Alfredo se están aseando en duchas individuales bajo la supervisión del Padre Francisco, que va vestido con sotana y viola su intimidad abriendo las puertas sin previo aviso para mirarles o para hacer alguna observación insultante. Cuando el Padre se para a observar a Domingo, intuimos que hay algo más, ya que se demora bastante más tiempo contemplándole, y Domingo responde a su mirada con timidez, pero con cierto aire seductor. La escena cuenta con un grado relativamente alto de homoerotismo, pues el espectador puede contemplar parcialmente la desnudez de los personajes mientras se duchan.

En la segunda, los tres estudiantes están con el Padre Francisco, vestido en esta ocasión con chándal, recibiendo clase de gimnasia. Jesús y Alfredo dan vueltas al patio corriendo, mientras Domingo está sentado. El Padre se le acerca, le pone la mano en el hombro, y comienza a acariciarle suavemente el cuello, la oreja, la cara, e introduce los dedos debajo de la camiseta hacia su pecho.



Imagen 457: Deseo homosexual en las duchas.
F.E.N. (1980)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax 2008

Luego le susurra algo al oído, e inflamado en cierto modo por el deseo, Domingo accede a acompañarle hacia uno de los retretes del patio. Todo esto lo observan con estupor Jesús y Alfredo. Un vez allí los dos hombres se miran. Domingo sonríe ligeramente, parece sentirse atraído hacia el Padre Francisco, duda, pero al final se atreve a lanzarse sobre él para besarle en la boca. Este lo rechaza con violencia, le aprieta con la mano en el cuello, y le deja allí llorando.

El desenlace de la película nos aclarará lo que realmente está ocurriendo: dos antiguos alumnos, Paco y Octavio, han entrado en el centro educativo y a punta de escopeta han obligado a los curas a experimentar las mismas vejaciones y abusos que desde su posición de poder habían ejercido sobre ellos. El suceso ocurrido en el patio del colegio no era más que una venganza de Paco: una escenificación en la que el antiguo alumno, adoptando el papel de Padre Francisco, estaba recreando la seducción de que había sido objeto por parte del Padre Domingo, para evidenciarla ante los ojos de del Padre Jesús y del Padre Alfredo.

La venganza de Paco y Octavio culmina cuando obligan a los curas a presenciar una escena sacrílega en la que la cocinera con el cuerpo pintado de blanco, con una corona hecha de cartón y cubierta solo una capa de color azul, encarna a la diosa del Amor, de pie desnuda sobre el altar de la Iglesia. Ante los reproches del Padre Alfredo ante semejante ofensa, Octavio emite una queja que posiblemente compartan algunos de quienes fueron víctimas de la Formación del Espíritu Nacional:

- Claro, Dios, Dios. ¿Tú sabes lo que en su nombre me hicisteis vivir? ¿Tú sabes qué soledad, qué angustia y que infierno? ¿Pero acaso tú sabes lo que es el infierno? ¿Tan difícil era? ¿Tan difícil es tener en las manos barro dúctil y fresco y poder darle cualquier forma? Y mírame, mírame, yo soy vuestra obra. (...) ¿Quién me devuelve a mí esos años? Esos años en que Dios era el miedo, y el miedo era Dios, esos años viendo a Dios en cada amenaza, en cada golpe, en cada silencio, en cada represalia, ¿Pero no te das cuenta que me lo quitasteis todo y a cambio sólo me disteis miedo a la vida, a la muerte, a lo eterno, al pecado, al diablo, a ese diablo que es tan mentira como vuestro Dios? Joder, es que yo puedo devolveros los golpes, pero no las heridas. ¡Cómo me engañasteis!. Nos habéis engañado siempre.

174 ~ *Él y él*, de Eduardo Manzanos Brochero (1980)

Es un drama en el que la intrincada trama va desplegando una serie de interrogantes en torno a las preferencias sexuales de algunos de sus personajes, misterios y juegos de apariencia que se resuelven de modo sorpresivo cuando se va revelando lo que había permanecido oculto. Vagamente recuerda el estilo de la *Nouvelle vague* francesa, con sus enigmáticos diálogos que van revelando la psicología de sus personajes y su corrosiva crítica a los valores y las costumbres de la burguesía.

Se inicia con una escena en la que el protagonista, un hombre maduro llamado Ramón, y un joven charlan en la cama, desnudos bajo las sábanas. Parece obvio que acaban de hacer el amor, ya que están fumando un cigarrillo compartido. Ramón le insinúa que tiene que irse ya porque espera a unos amigos, y cuando los dos se han vestido, le da unos billetes. El joven los acepta, pero quiere que conste que él no le ha pedido nada. Ramón le sonríe condescendiente.

Ramón Celdrán es un escritor próspero con una amplia red de amigos y conocidos a los que invita con frecuencia porque no soporta la soledad. Esa noche se reúnen en su casa varios de ellos. Mientras Ramón está con el joven en el dormitorio, en el salón una amiga suya, Lina, hace los preparativos de la fiesta en compañía de otra mujer a la que comenta que siendo guapos Ramón no repara en la edad de sus amantes; por sus palabras sabemos que probablemente Ramón es un tanto promiscuo y recibe visitas masculinas con cierta frecuencia sin mantener un vínculo de implicación emocional con nadie en concreto. Lina es un tanto ambigua en cuanto a la orientación de su deseo; su amiga, que parece estar enamorada de ella, le comenta que no se va a quedar a la fiesta porque allí todo "es falso, sofisticado", se despidió de Lina con dos suaves besos en la mejilla y le dice que la esperará siempre.

Mimí, una amiga de Ramón de edad madura llega a la fiesta acompañada de un joven llamado Jaime Monroy, que parece ser su amante, con la intención de proporcionarle algunos contactos que puedan ayudarle a introducirse como actor en el mundo del cine. Ramón desde el primer momento parece interesarse y dirige hacia él sus ojos con una mirada un tanto perversa; le dedica uno de sus libros, que significativamente cuenta la historia de dos muchachos homosexuales en la que uno mata al otro. La dedicatoria es expresiva: "A Jaime Monroy, muchacho encantador, deseándole triunfe como actor, con la amistad y un gran abrazo de Ramón Celdrán".

En la fiesta hay otro joven que se ofrece para pasar la noche con Ramón, pero éste parece haber puesto ya en su



Imagen 458: Ramón con uno de sus jóvenes amantes en *Él y él* (1980)

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987

punto de mira a Jaime, y rechaza su propuesta diciéndole que esta noche no. Pero Jaime parece más interesado en mantener una relación sexual con Lina, que finge acceder a sus pretensiones y le da un beso apasionado en la boca. Todo es un engaño. Cuando la fiesta ha terminado y el resto de los invitados se han ido, con la complicidad de Lina, que introduce un narcótico en el güisqui del joven, Ramón consigue que pase la noche con él. Entre los dos lo llevan dormido hasta la cama, Ramón paga a Lina por el servicio prestado, y se queda a solas con Jaime, al que desnuda y con el que se mete en la cama. Solo vemos cómo le acaricia el pecho; el resto del encuentro queda omitido. Por la mañana, Jaime se despierta y se da cuenta de que está tumbado desnudo junto a Ramón, que aún duerme. Asustado por la trampa de que ha sido víctima, coge una botella de agua mineral que hay en la mesilla de noche y se la rompe en la cabeza. El erotismo que proporciona la imagen de Jaime, al que vemos las nalgas cuando se levanta desnudo después de esta violenta escena, se asocia estrechamente con el miedo y la agitación que experimenta el joven, sentimientos intensificados por una música inquietante y estridente. Jaime sale huyendo creyendo haber matado al escritor, e ignorando que su cartera ha caído del bolsillo del pantalón y ha quedado en la alcoba como prueba de su delito.

A partir de ahí la película nos muestra a Jaime inquieto todo el día, tratando de localizar a Lina para pedirle explicaciones, e intentando encontrar una forma de ocultar lo que él cree que ha sido un crimen. Se entrevista con un amigo para pedir consejo:

- ¿Conoces a Ramón Celdrán, el novelista?

- Sí, claro, sé que escribe cosas de ma ... bueno, de homosexuales y que dicen que es de la acera de enfrente.

Esa rectificación de su amigo sustituyendo rápidamente la palabra "maricones" que había empezado a emitir por una menos peyorativa, parece indicar una actitud que intenta ser respetuosa, o al menos políticamente correcta. Tras informarse de los detalles le aconseja que se busque una coartada porque no parece haber pruebas contra él y a Lina no va a interesarle declarar la verdad porque podrían considerarla como cómplice del crimen. Acto seguido Jaime encuentra a Lina e intenta convencerla a golpes para que declare que los dos han pasado esa noche juntos. Entretanto Jaime tontea también con Mimí para asegurarse de que ella tampoco dirá nada y mantiene una misteriosa conversación telefónica con alguna persona a quien llama cariño, y a quien le pide que se encuentren, porque le hace mucha falta su presencia. Luego le cuenta todo a su hermana y se entrevista con un abogado que considera que a ese "maricón" habría que partirle la cara por lo que ha hecho con él, pero que es partidario de que Jaime se entregue cuando éste le cuenta que lo ha matado.

Al darse cuenta de que no tiene su documentación Jaime comprende que pudo dejársela en la alcoba del escritor y acude esa misma noche allí para intentar recuperar la cartera. La sorpresa que se lleva es que en realidad no ha matado a Ramón, ya que éste lo recibe con una tiritita en la frente.

- Caramba, mi joven asesino. ¿Tan bien lo pasaste anoche que quieres repetir?

Ramón le pide que entre y se disculpa cínicamente por haberle gastado una broma tan pesada, y por haber hecho la travesura de narcotizarle con la complicidad de Lina. Le invita a una copa y vuelve a intentar seducir al joven, acercándose a él y diciéndole:

- ¿Me creerías si te digo que eres el chico más atractivo que he visto en mucho tiempo?

Como única respuesta Jaime le responde con un fuerte puñetazo en el estómago y se inicia una pelea que termina en un nuevo botellazo en la cabeza que esta vez sí acaba con la vida de Ramón. El joven ahora sí se asegura de su muerte tomándole fríamente el pulso en la muñeca y deja su cadáver con la cabeza sangrante en la cama. Cuando sale de la casa camina tranquilamente por la calle con una mano en el bolsillo mientras en off se oye un monólogo con la voz del joven que sorprende al espectador.

La historia de Jaime Monroy, mi historia, podría terminar aquí. Jaime sería un muchacho perdido entre la gente, después de haber matado a un hombre que hizo algo contra su voluntad. Alguno de ustedes no habrá advertido que mi verdadera historia es bien distinta.

Vemos entonces cómo Jaime llega a un bar donde se encuentra con el joven que ya habíamos conocido en la fiesta de Ramón, y que se había ofrecido a pasar la noche con él. Nada nos hacía sospechar que Jaime no fuera exclusivamente heterosexual y que estuviera manteniendo una relación con este joven, pero el beso apasionado entre ellos con el que se cierra la película nos lo hace saber.

Referencias específicas: Alfeo (1999, p. 69)

175 ~ ¡Qué verde era mi duque!, de José María Forqué (1980)

Es una extraña comedia coproducida entre España y México que juega desde el principio con la ambigüedad del protagonista, el Duque Lázaro, cuyas preferencias sexuales e intenciones son inciertas a lo largo de todo el relato hasta su sorpresivo final. El Duque Lázaro está caracterizado desde el principio como un hombre indolente y muy amanerado, que parece haberse casado con la obesa Duquesa Porfiria por interés. No muestra ninguna atracción hacia ella y rechaza con desprecio sus intentos de tener sexo con él asegurando que su decisión es inquebrantable, a lo que ella responde con la amenaza de que hará saber a todos cual es su "nefando vicio" sin concretar a qué se refiere. Sin embargo, el Duque está permanentemente rodeado de bellas sirvientas que le proporciona la Duquesa para mantenerle cerca de ella, y hacia las que sí parece sentir un vivo interés sexual. Con una de ellas mantiene de hecho relaciones íntimas a cambio de algún dinero.

No obstante, la Duquesa parece tener una vaga inseguridad en relación a la orientación sexual de su marido, que se manifiesta en una sesión que mantiene con su psicólogo. Él le dice que tendría que examinar el órgano sexual de su marido, y también que lo que hay que conseguir es atraerle hacia la cama, pero que eso es algo que tiene que conseguir ella, porque lo único que él puede hacer es darle un empujoncito. Ella responde que de eso nada, que lo que él quiere es ligar con su marido, le insulta llamándole bujarrón, y le pide que se vaya. Por lo demás, en el pueblo la mayoría conceptúan al Duque Lázaro unos como loca, otros como mariposón o maricón. Todo esto crea una disonancia en el espectador en relación a la sexualidad de Lázaro: su amaneramiento y lo que todos piensan acerca de él indica que pueda ser homosexual, pero sus actos lo desmienten, ya que se nos muestra como un hombre lujurioso y un perpetuo seductor de mujeres.



Imagen 459: El amaneramiento del Duque Lázaro, aparentemente muy mujeriego, crea una disonancia en *¡Qué verde era mi duque!* (1980)

Fuente: VHS. Madrid: Olympe, 1990

Una enfermedad que aqueja a la Duquesa da la oportunidad a Lázaro de apropiarse de sus bienes, ya que le nombra su apoderado para cobrar la renta de sus propiedades alquiladas en el pueblo. Su plan es venderlo todo y escapar con el dinero, pero para los inquilinos eso supone cerrar sus negocios, de forma que trazan un plan para impedirlo: le piden a Pío, un sastre bastante amanerado que se acueste con él para poder obtener unas fotos comprometedoras. Pero Pío está casado con una mujer exuberante llamada Lolita que parece atraer más al Duque, así que acepta que éste corteje a su mujer con la intención de que no venda la propiedad; además el duque le paga un viaje hasta Roma para que pueda montar allí una sastrería.

Después de distintos enredos, en los que entre otras cosas la Duquesa consigue por fin con un engaño que el Duque se acueste con él, sabremos al final que el Duque Lázaro y el Sastre Pío han montado juntos un lujoso restaurante en Roma frecuentado por la alta jerarquía del clero. Un Cardenal alaba la comida ante un camarero, aunque sugiere que se podría prescindir de los cantantes que ambientan el local. El camarero comenta que no pueden hacer eso porque son los dueños: resultan ser Lázaro y Pío, que vestidos de forma estrafalaria y con bastante pluma realizan una espantosa actuación en que entonan de forma grotesca y disonante una canción en italiano.

- ¿Pederastas? -le pregunta el cardenal al camarero
- Mas bien maricones, eminencia.

Este final ambiguo da lugar a distintas interpretaciones, pero imaginamos que los dos hombres habían trazado con anticipación un plan para apropiarse de los bienes de la duquesa.

176 ~ ... y al tercer año resucitó, de Rafael Gil (1980)

Es una adaptación de esa novela de Fernando Vizcaíno Casas que fue tan popular durante la transición entre los nostálgicos del franquismo. Lejos de implicarse en la creación de una España con valores renovados, mayor justicia social y cauces de participación democrática, tal como estaba ocurriendo en el conjunto de la sociedad, esta película se esfuerza por transmitir burlescamente la idea de una España desunida, peligrosa y en proceso de descomposición.

Sin la menor crítica hacia el régimen anterior, las parodias se ceban exclusivamente con los supuestos males de la democracia: las caóticas asambleas de barbudos izquierdistas y nacionalistas gallego y catalano parlantes; los sindicalistas y huelguistas que mantienen una apretada agenda de paros y manifestaciones; los

terroristas que ponen bombas por doquier; los curas rojos que se oponen a bautizar a sus fieles; los delincuentes que roban bancos y tiran del bolso de las señoras; las feministas que se oponen a la desigualdad entre los sexos; las trabajadoras del amor que quieren legalizar su profesión como si fueran auxiliares administrativas; los cineastas que culturizan al pueblo con sus creaciones de cine erótico. Es decir, con todo aquello que el régimen anterior se había esforzado por soterrar y que estaba buscando cauces de expresión en el debate público de la transición.

El tema que nos ocupa se trata solo de forma tangencial en una escena en la que se parodia una gran verbena popular, decorada con banderas de todas las autonomías y globos multicolores, amenizada por un cantautor extremadamente desafinado vestido con poncho y con atracciones como el del pimpampúm, consistente en atizarle con una pelota a las imágenes caricaturizadas de los políticos más destacados de la época: situados de izquierda a derecha, Santiago Carrillo, Felipe González, Adolfo Suárez, Manuel Fraga y Blas Piñar.



Imagen 460: Dos osos se besan en ... y al tercer año resucitó (1980)

Fuente: DVD. Madrid : Suevia Films, 2004

En medio de todo ese caótico maremágnum de gentes de izquierdas, es en el que la película inserta las representaciones de homosexuales y travestis, como integrantes de esa España despreciada por los sectores más conservadores. Así, entre los jóvenes que bailan en la verbena, la cámara se recrea en la sorprendente imagen de dos hombres barbudos vestidos con camisetas de cuadros -lo que años después se consideraría en la jerga de los homosexuales dos "osos"- que bailan abrazados, se acarician las barbas y se besan apasionadamente en la boca ante la indiferencia de quienes les rodean.

Poco después vemos cómo una travesti que imita grotescamente a una cupletista recibe los efusivos aplausos del público; acto seguido se encuentra con otra travesti y se dirigen a los servicios. Por el camino una de ellas comenta que la próxima semana se opera, porque total, para lo que le

sirve, a lo que la otra le responde que qué miedo, que eso debe hacer mucha pupa. Recordar aquí que la operación de cambio de sexo seguía estando prohibida por ley en esta época por considerarse una castración, y que no se legalizó en España hasta 1983; Casablanca era aún el destino preferido para las transexuales que deseaban someterse a la intervención. Cuando las dos travestis llegan a los lavabos, nos damos cuenta de que en la verbena se han habilitado tres espacios para ese fin, marcados con sus respectivos rótulos -señoras, caballeros y gais-, y que ellas se meten en el destinado a los gais. Esta burla del concepto de "tercer sexo" nos deja un tanto confusos, porque por un lado relaciona directamente la homosexualidad con el travestismo como había sido frecuente, por cierto, en el cine franquista. ¿Pero cuál de los tres deben usar los osos barbudos e inequívocamente masculinos que bailaban y se besaban en la escena anterior?

Referencias específicas: Vizcaíno (1995)

177 ~ *La quinta del porro*, de Francesc Bellmunt (1980)

Es una comedia juvenil coproducida con Venezuela que cuenta las peripecias de una serie de chicos que tienen que incorporarse al servicio militar, con gran cantidad de referencias a sus deseos hacia las mujeres y las relaciones que mantienen con ellas. Sin embargo el deseo homosexual se cuela también, aunque únicamente de forma soterrada, como algo que únicamente se sugiere y se insinúa.

Prácticamente la única ocasión en que se plantea este asunto de forma directa es en una conversación que tiene Antonio con su mejor amigo. Antonio es vocalista de un grupo musical en el que su amigo toca la guitarra.

- No, no pienso comerme el coco con el problema sexual. Yo en la mili me lo monto a mi manera.
- Hombre, para una emergencia vale, pero siempre, siempre.
- El Mick Jagger lo dijo en una entrevista. Para él, ni las tías ni los tíos. Un buen pajote y a vivir. (...) Tú y yo somos amigos, amigos de toda la vida, de los que se ayudan cuando... ¿eh?, y no por eso nos vamos a dormir juntos. La amistad es una gran cosa y el sexo otra. No sé por qué hay que andar mezclando la amistad con el sexo. Si tú y yo nos hiciéramos pajas el uno al otro ... Espera, espera... Si entráramos en una relación de tipo sexual estaríamos mezclándolo todo. Tendríamos discusiones, nos pasaríamos factura sentimental, viviríamos juntos y nos pelearíamos, como todos, y nos odiaríamos. Para mí sería un palo tener que odiarte. Pero ¿por qué? ¿porqué tengo que odiarte?

Esto último lo dice Antonio un tanto alterado, y en seguida pasa a hablar de las fotos de mujeres que tiene

del *Penthouse* con las que dice que se casca pajas. La conversación es un tanto reveladora de sus propios dilemas sexuales y nos hace pensar que su orientación pueda ir dirigida hacia ambos sexos, ya que se plantea con claridad la posibilidad de tener una relación amorosa con otro hombre, aunque todos los razonamientos sean para negar la conveniencia de ello.

Antonio se despide y se va a pasar la noche directamente a la estación de tren, porque dice que no quiere ir a su casa para encontrarse con sus padres y el resto de su familia. Que quiera pasar la noche en la estación, un lugar de ligue homosexual típico en todas las ciudades de provincia, es también sospechoso, máxime cuando lo primero que vemos que hace al llegar es abordar a otro joven y pedirle fuego. Por la forma en que se acerca y mira sus intenciones son bastante claras, aunque si logra o no tener algún contacto no lo sabemos, pues el relato da un salto temporal hasta la mañana siguiente, en que el silbido de un tren le despierta.

En la misma estación de tren se produce otra situación un tanto ambigua. Los padres de Antonio han ido a despedirse de su hijo. Su padre le da algunos consejos mientras desayunan, y luego se dirigen al andén. Subido al tren, desde una de las puertas un sargento muy masculino, con un gran bigote y aspecto resolutivo da órdenes e instrucciones. El padre de Antonio se queda mirándole fascinado con una expresión entre el asombro y la admiración, durante un largo rato, ofreciéndole cigarrillos y tratando de entablar conversación. Su actitud de sumisión ante esta figura de poder se refuerza con el ángulo de la cámara, que desde atrás nos presenta la imagen del hombre enmarcado entre las piernas del sargento y mirando hacia arriba con cara embobada. Si en todo ello hay algún sentimiento homoerótico o no es discutible, pero en todo caso el sargento se siente incómodo y le pide que se desplace un par de metros hacia atrás. En el resto del filme no hay más alusiones al asunto que nos ocupa.

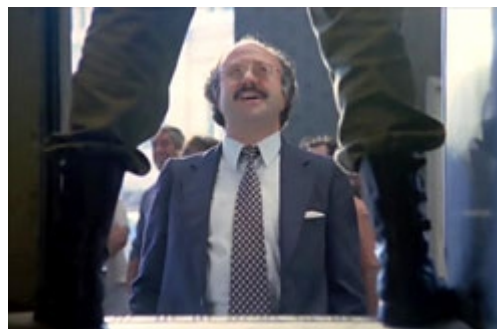


Imagen 461: Admiración homoerótica del poder.
La quinta del porro (1980)

Fuente: Beta. Barcelona Zeta Vídeo, 1984

178 ~ *El erótico enmascarado*, de Mariano Ozores (1980)

Típica comedia española en que la masculinidad se manifiesta a través de un permanente e insaciable impulso heterosexual, en tanto el deseo entre hombres se encuentra sepultado en el inconsciente y se transmite únicamente a través de insinuaciones y malentendidos; eso sí, la evocación de ese impulso prohibido es permanente a lo largo de toda la película.

El personaje principal es el Señor Quintanar un profesor de ciencias políticas que está a punto de obtener el puesto de Director General en el Ministerio de Educación. A pesar de su intenso deseo hacia las mujeres, de tener experiencia como actor de películas porno y de ser un superdotado, está sufriendo un problema de impotencia. Se están corriendo rumores acerca de sus tendencias sexuales, y eso le motiva a acudir al psiquiatra.

En la consulta del doctor el relato nos presenta la primera situación humorística en la que se incluye a un ridículo mariquita. El chiste evoca el deseo homosexual a través de este personaje estereotipado con objeto de informar al espectador de que esas tendencias son una patología que es necesario superar. Se trata del Sr. García, un fotógrafo muy amanerado que, tumbado en el diván, expresa su preferencias sexuales de un modo pedante, mientras mira y acaricia una llave inglesa en la que proyecta su deseo, para enseguida declarar su amor al doctor, que mientras tanto se mantiene indiferente tomando notas y de vez en cuando bosteza.

- No tengo arreglo, Doctor Alcañices. ¿Ve usted? A mi esto me parecen dos hombres apolíneos realizando un acto de amor.
- Pero eso es una llave inglesa.
- Sí, pero fíjese que líneas, y estas curvas ... Y este tornillo me parece claramente un falo penetrante. Pero lo más curioso es que este lado me parece que soy yo ... y ¿a que no sabe quien me parece este otro lado, doctor?.
- Ni se me ocurre.
- Usted doctor, usted. En todo veo dos hombres amándose y siempre uno soy yo, y el otro usted. (...) Ya sé que es normal enamorarse uno de su psiquiatra, pero es que yo por usted estoy colada como una burra.
- Bueno, no es que sea usted una marica loca, pero sí un caso difícil. Si sigue mis instrucciones le curaremos su manía sexual.

Después de una escena en que el Doctor Alcañices tiene un encuentro sexual con una de las pacientes, entra a la consulta el señor Quintanar para intentar resolver su impotencia con las mujeres, con lo cual se retoman las insinuaciones homoeróticas. En primer lugar, el doctor le recibe en calzoncillos, ya que ha

olvidado ponerse los pantalones después del encuentro anterior, y para situarse al mismo nivel Quintanares se los quita también. La sesión terapéutica se desarrolla así con los dos hombres en calzoncillos, creando una chocante situación de intimidad. Quintanares le explica que desde un accidente en que recibió una fuerte descarga eléctrica mientras rodaba una película porno, representando el papel del famoso Erótico Enmascarado, ha perdido todo interés por las mujeres. El psiquiatra indaga entonces en sus posibles tendencias homosexuales, de lo cual el viril hombre se defiende con ardor.

- ¿Ha probado usted algún contacto homosexual? ¿eh?
- ¡No hombre no!. ¿Pero cómo puede pensar usted eso de mí?
- ¡Un hombre como yo que ha paseado su virilidad por el mundo entero!.



Imagen 462: Un mariquita en el psiquiatra. *El erótico enmascarado* (1980)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2008

El doctor le tranquiliza y le dice que hará todo lo posible para conseguir su curación.

- Ojalá, porque hay síntomas alarmantes. Fíjese, cuando me enfado se me aflauta la voz, y cada vez tengo menos barba, ah, y ya empiezo a jugar con el baby mocose de mi sobrina.

El miedo a volverse homosexual se manifiesta asociado con una pérdida de la virilidad y un tránsito hacia actitudes amaneradas. Por lo demás, cuando se despiden y el Doctor abre la puerta, los pacientes que aguardan su turno ven a los dos en calzoncillos, y por su diálogo con doble sentido estos creen que acaban de tener una relación sexual.

- Muchas gracias, doctor. Vine a verle con mucha inquietud, pero me ha dejado de un satisfecho...
- Nada, lo hago con todos. Adiós.

Como consecuencia de lo que han visto, los hombres que esperaban en la consulta salen de allí corriendo, espantados de la posibilidad de que les ocurra lo mismo si entran en el despacho del doctor.

Después de múltiples peripecias para quitarse la fama injustificada que le han creado de ser mariquita, con el peligro de perder su nombramiento en el Ministerio, Quintanares sufre otra descarga eléctrica: recupera así la funcionalidad de su inmenso pene y logra demostrar su virilidad acostándose con la mujer del psiquiatra.

179 ~ Ópalo de fuego: mercaderes del sexo, de Jesús Franco (1980)

Coproducción hispano-portuguesa que combina el misterio y el crimen con el erotismo; únicamente incluye a un personaje muy amanerado del cual descubrimos al final que era un hetero que estaba fingiendo su homosexualidad.

A algún lugar de la costa española llegan dos parisinas para trabajar en un espectáculo erótico lésbico; en realidad las ha enviado la policía para que investiguen una trama de trata de blancas. Les recibe Milton, quien se presenta como el director artístico del Flamingo Club. Milton tiene mucha pluma, su voz es artificialmente aflautada, habla de sí misma en femenino, camina con pasitos cortos, y asegura que aunque tiene un buen instrumento, con las mujeres se muestra "incompetente."

Los dueños del establecimiento resultan ser una perversa pareja que regenta una organización dedicada a raptar e hipnotizar mujeres bellas que servirán como esclavas sexuales para hombres de buena posición. Milton es en realidad es un policía infiltrado que acaba teniendo relaciones con las dos chicas y enamorándose de una de ellas, a la que al final de la historia le explica quién es y le pide que se case con él.

En suma, aunque el mensaje es ligeramente normalizador, ya que el entorno en el que se mueve Milton lo trata correctamente aun cuando piensan que es marica, el hecho de que no haya ningún personaje masculino realmente homosexual establece un distanciamiento en relación a esa realidad. En este sentido el relato es más amable con la homosexualidad femenina, tal como era frecuente en el cine clasificado S de la época, ya que incluye algunos números lésbicos intensamente eróticos dirigidos principalmente al espectador masculino hetero, es cierto, pero también al público lésbico; podemos ver varias parejas de chicas sentadas entre el público y muy estimuladas por lo que están presenciando.

180 ~ *Cinco tenedores*, de Fernando Fernán-Gómez (1980)

La aparición de un personaje anecdótico con objeto de sorprender al espectador puede contener el mensaje de que la homosexualidad es algo aceptable, aun cuando se trate de un relato plenamente heterocentrado como en este caso. Se trata de una comedia de celos y engaños, que hace una fina crítica de las hipocresías sociales en torno a la fidelidad matrimonial en los círculos sociales de la alta burguesía y la nobleza; lleva a cabo una genial elaboración burlesca de la estigmatizada figura del cornudo, en un contexto en el que bajo una apariencia de armonía y corrección todos fingen ser fieles a sus respectivos cónyuges, cuando en realidad casi nadie se priva de ponerles abundantemente los cuernos. Hay una cena en la que el cornudo protagonista reúne a todos sus amigos para celebrar con solemnidad "la puesta de cuernos": manifestar los propios e invitar a los comensales a reconocer públicamente que casi todos ellos también son unos cornudos. Después de un guirigay en que a través de diálogos cruzados se van evidenciando las infidelidades de unos y otros, todas ellas con personas del distinto sexo, se inicia un vals.

Durante el baile hay un sucesivo intercambio de parejas, convencional en principio hasta que nos encontramos con la sorprendente escena de un hombre mayor con gafas y traje oscuro que solicita bailar a un joven vestido de blanco y una flor roja en la solapa, marca que se utiliza habitualmente en la iconografía cinematográfica para marcar la homosexualidad o la ambigüedad en la orientación del deseo de los personajes. Anteriormente, se les había visto en mesas diferentes, junto a sus respectivas compañías femeninas. Ahora bailan largo rato y con deleite, mirándose a los ojos, integrados entre el resto y sin despertar ningún gesto de reproche; aparecen tanto en planos cortos como en planos panorámicos. Vemos cómo se rompe la convención que rige los bailes públicos según la cual las parejas deben ser de distinto sexo: al incluir aquí a estos personajes anecdóticos, se sugiere la posibilidad de que entre todos esos adulterios y relaciones cruzadas, puedan producirse también contactos sexuales entre hombres, aunque ciertamente se hace de forma muy imprecisa.



Imagen 463: Dos hombres bailan un vals en *Cinco tenedores* (1980)

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008

181 ~ *Los fieles sirvientes*, de Francesc Betriu (1980)

Fina sátira de las desigualdades sociales y de las miserias humanas que se burla tanto de la burguesía adinerada como de quienes les sirven gustosos con tal de compartir parte de su bienestar. Incluye en el relato un personaje con cierta relevancia en la trama y cuya homosexualidad está aceptada con toda normalidad. En la lujosa masía catalana de los Bufarell, el personal de servicio ha preparado un gran banquete, pero como ni los señores ni los invitados aparecen, deciden ocupar temporalmente su lugar después de haber anulado a la gobernanta. Entre ellos hay un hombre maduro al que llaman Álvarez que hace las funciones de mayordomo. Es muy pulcro, correcto y obediente, pero su servilismo llega a lo grotesco cuando comienza a anhelar el pasado:



Imagen 464: El mayordomo y la cocinera son dos de *Los fieles sirvientes* (1980)

Fuente: VHS. Barcelona: Kram, 1982

Había más clase, se respiraba señorío por doquier. Bastaba con que el señor te mirara para que sin decir palabra obedecieras en el acto. Y lo hacías a gusto. Te diría incluso que aceptabas de buen grado los castigos, pues eran justos y nosotros guardábamos el debido respeto.

Sabremos que al Sr. Álvarez lo que le gustan son los hombres por un comentario que hace la cocinera, quien le aprecia y comparte con él la inquietud que les produce estar acercándose a la vejez y no saber cuál será su futuro.

- Tu eres bueno, muy bueno, y has sabido llevar tu cruz tan resignado, tan poco mariquita...

Nada más llegamos a conocer de la vida íntima de Álvarez, porque ese es un aspecto de su persona que no adquiere ninguna relevancia en el relato. No es ni mejor ni peor que la cocinera, el jardinero, la gobernanta o

la criada. Todos ellos se han acomodado a ese estilo de vida, e incluso se sienten unos privilegiados cuando se comparan con los empleados de la fábrica de los Bufarell o con el personal que les envían puntualmente las agencias de trabajo temporal.

182 ~ *El vicario de Olot*, de Ventura Pons (1981)

Esta comedia religiosa satiriza las actitudes mojigatas en relación a ciertos aspectos de la sexualidad (la homosexualidad, las relaciones prematrimoniales, los métodos anticonceptivos...) por parte de algunos de los sectores de la Iglesia. A través de un conflicto entre las posturas más conservadoras en materia sexual y el punto de vista de otras formas de concebir la sexualidad, se llega a una síntesis conciliadora que da cabida dentro del ámbito moral a las distintas sensibilidades, lanzando el mensaje de que todas ellas son manifestaciones de la naturaleza divina.



Imagen 465: El farmacéutico y su amante bisexual en *El vicario de Olot* (1981)

Fuente: VHS. Barcelona: Aurora Vídeo, 1984

Mosssen Juli se despierta observando con disgusto que tiene una fuerte erección matutina, se da unos cuantos azotes en la espalda y se propina un doloroso golpe en la entrepierna. Luego comienza con sus actividades diarias.

Después de misa ve que sus dos monaguillos observan atentamente por una de las ventanas de la vicaría. Cuando comprueba que es una pareja de enamorados besándose apoyados en un árbol, les dice a los niños que eso es algo muy bonito, que el cariño que se dan es de lo más natural, y que como todo lo que es producto de la naturaleza es obra de dios, esas muestras de afecto son obra de Dios. Pero cuando mira más atentamente y se da cuenta de que la pareja en cuestión está formada por un hombre maduro y un joven, su actitud cambia radicalmente y les insulta llamándoles asesinos, criminales y maricones. El joven se va avergonzado y el maduro empieza poniendo una excusa, pero luego enfadado le pregunta al vicario que qué hace espiando por la ventana, que él está en su jardín, y que en su casa hace lo que le sale de los huevos.

Luego sabremos que el hombre maduro en cuestión es el farmacéutico del pueblo y que su amante es un joven bisexual llamado Bernard. Mal casado con una mujer que no acepta esa faceta suya, Bernard alterna ahora sin conflicto la relación con el farmacéutico y la que mantiene con Eulalia, una joven del pueblo de mentalidad más abierta con la que afirma que quiere casarse después de divorciarse.

Por iniciativa de un monseñor, encargan a Mosssen Juli que organice en Olot el Primer Congreso de Sexología Católica, en que se deberá contrarrestar el pensamiento de Freud y de Marx, promover la castidad, así como combatir la pornografía y la sexualidad no procreativa en todas sus formas. La iniciativa tiene una fuerte contestación popular por parte de feministas, prostitutas, gais, lesbianas y cristianos de base por el divorcio, que se organizan y montan una sentada delante de la vicaría.

Por su parte, Mosssen Juli comienza a vacilar en sus convicciones a través del conocimiento que le da charlar con sus feligreses y cuando tiene su primera relación inacabada con una mujer, que luego descubrirá es una travesti. Al saltar de la ventana donde estaba teniendo la relación prohibida, se hiere la mano. El farmacéutico es quien se encarga de curarle, y eso les da la oportunidad de charlar de forma más íntima y conocerse más. El cura se sincera. Le explica que antes solo le importaba mantenerse puro, pero ahora ve todo esto del sexo como algo más complicado, y también se interesa por conocer más acerca de la preferencia sexual del farmacéutico. Todo lo ocurrido le ha enseñado a ampliar sus perspectivas acerca de la naturaleza humana. De esta forma, cuando se inaugura el congreso vemos en el público integrados a los homosexuales, prostitutas y travestis entre el resto de los asistentes. Mossem Juli ofrece en su charla inicial una parábola en la que se ensalza la diversidad de la creación y cuya enseñanza moral es que es necesario respetar la diferencia, ya que Dios creó a cada una de sus criaturas con sus peculiaridades, y se alegró de lo diferentes que le habían quedado.

183 ~ *Manderley*, de Jesús Garay (1981)

Cinta independiente que tiene la peculiaridad de ser uno de los pocos ejemplos de cine homocentrado producido en España. Tal vez por ello puede permitirse el lujo de lanzar con desparpajo algunas ideas heterodoxas e incluso ahondar en asuntos polémicos como el de la sexualidad infantil.

Quique invita a dos de sus amigos, Olmo y Juan, a pasar el verano en la casa de campo que su familia

tiene en la costa cantábrica. Aunque son muy diferentes, reina la cordialidad entre ellos y los tres se esfuerzan en cuidarse mutuamente. Juan, es el que queda más desdibujado. Nada en su apariencia revela su sexualidad, y carece de todo amaneramiento; tampoco tiene las inquietudes intelectuales y artísticas de sus amigos. Sabemos que antes de salir de viaje rompe con su novio durante una fría conversación que revela la distancia emocional existente entre ellos.

Quique es un joven culto, melancólico y torturado que ha decidido convertirse en Paula. Desde la infancia se sintió niña, ahora se siente mujer y sufre inmensamente por tener una psique femenina en un cuerpo de hombre. Fantasea que camina, mítica y deseada, por las amplias estancias de su caserón, como aquel en la que residía la protagonista de *Rebecca* (1940) de Hitchcock; Paula tiene planeado viajar a Casablanca para someterse a la operación de cambio de sexo porque, asegura vehementemente, no puede estar tranquila ni relajada si no resuelve de algún modo esa dicotomía. La palabra transexual no se utiliza aquí, pero las vivencias y aspiraciones de Paula corresponden a las nociones estereotipadas que transmite el discurso médico en relación a estas personas: una mente femenina en un cuerpo masculino es una transgresión que debe normalizarse a toda costa mediante la cirugía. En una ocasión, estando en la playa, Laura se encarga de explicarles detalladamente a sus sobrinos y amigos cómo se lleva a cabo la vaginoplastia.



Imagen 466: Los tres amigos de *Manderley* (1981)
Fuente: Beta. Barcelona: Gamma Video, 1984

Por su parte, Olmo es el José Pérez Ocaña de *Ocaña retrato intermitente* (1978), que se interpreta a sí mismo: un artista y pintor transgresor, que disfruta actuando en espectáculos callejeros travestido. Olmo no tiene inconveniente en aceptar su cuerpo tal como es, disfruta de la sexualidad sin inhibición alguna y no aspira a la pareja estable. Varios días se encargan de cuidar a los sobrinos de Paula, lo cual les motiva a cambiar impresiones acerca de la sexualidad infantil. Ambos están de acuerdo en que los niños tienen curiosidad sexual y les gustaría hacer el amor con los adultos “porque son cantidad de perversos, lo que ocurre es que ellos no hacen distinciones y de ahí tendríamos que aprender”. Igualmente, los adultos en opinión de Olmo, se sienten atraídos por los niños, solo que negarían que la luna existe antes que admitirlo, especialmente porque eso está muy perseguido penalmente. Paula comenta que “lo grave es que han pasado setenta y cinco años sin querer admitir la sexualidad de los niños, y ahora han de pasar otros setenta y cinco para admitir la sexualidad con los niños.”

Referencias específicas: Berzosa Camacho (2012, pp. 227 y ss.)

184 ~ *Gay club*, de Ramón Fernández (1981)

Es una película amena, con espectaculares números musicales y con un carácter claramente reivindicativo de la diversidad sexual. Cuenta la historia de un grupo de amigos, la mayoría de ellos homosexuales, que montan un club gay en un pueblo de Andalucía, en el que actúan famosos artistas del país, algunos de ellos conocidos transformistas como Paco España. La iniciativa recibe el apoyo de algunos sectores pero se encuentra también con la oposición frontal de las fuerzas más conservadoras del pueblo, encabezadas por el cacique local, quien los denuncia por escándalo público.

Los amigos que montan el club son bastante estereotipados y reconocibles por su forma de hablar y sus gestos amanerados, casi hasta llegar a la caricatura, pero viven sin ningún complejo su estilo de vida. Son alegres, vitalistas, dicharacheros y en general buenas personas, lo cual hace que se ganen la simpatía y el apoyo de la mayoría de sus vecinos. Por el contrario, los homófobos del pueblo son hombres serios, vestidos en tonos oscuros y con unas actitudes prepotentes y llenas de desprecio que no se hacen simpáticas; el relato en este sentido anima al espectador a identificarse con los sectores más progresistas y tolerantes del pueblo.

La defensa que hace Toni, como portavoz del grupo de gais, ante el juez, sirve como excusa para introducir un alegato apasionado en contra de las actitudes homófobas heredadas de tiempos pasados, y un



Imagen 467: Detalle de la carátula del VHS de *Gay club* (1982)
Fuente: VHS. Madrid: Regia Films, 1984

llamamiento a abrir una nueva etapa en la que la homosexualidad se considere una opción de vida socialmente legítima. Los gais ganan el juicio y el local sigue abierto sin que haya caído ninguna desgracia sobre ellos, lo cual es bastante novedoso si tenemos en cuenta la abundancia de relatos fatalistas que predominaba en aquellos años.

Referencias específicas: Alfeo (1997, pp. 71-73)

185 ~ *Pepe, no me des tormento*, de José María Gutiérrez Santos (1981)

No es demasiado frecuente en el cine que dos protagonistas con distinta preferencia sexual sean inseparables como amigos; el motivo es que al hetero bien socializado se le ha enseñado tradicionalmente a mantener una distancia prudencial con todos esos seres que transitan por la otra acera. Esta cinta intenta transmitir un mensaje de cierta modernidad presentando a dos escritores cuya amistad supera esos tapujos ancestrales, aunque no puede evitar recurrir a ciertos tópicos de la comedia cinematográfica española.

Mario es un escritor que vive con Barbara, una norteamericana sexualmente insaciable que le mantiene, y los tres hijos de ella. Le han encargado un guión para una película de ciencia ficción; desesperado por su falta de inspiración decide ir a buscar a Pepe, un viejo amigo al que hace años que no ve y con el que ya había escrito guiones juntos. Le cuesta encontrarle, ya que en los lugares por los que ha pasado Pepe ha dejado una pésima impresión y se ha creado fama de ser un auténtico sinvergüenza. Siguiendo su rastro la última chica con la que parece haber mantenido una relación le indica que ahora está pasando modelos.

Mario acude a una casa de modas donde un mariquita afeminado con una voz muy desagradable dirige el ensayo de un pase de modelos: "Uno, dos, ritmo, ritmo, esos culitos que se muevan ..." Entre las modelos algunos chicos desfilan con gestos muy amanerados, entre ellos Pepe, a quien da mucha alegría que su amigo venga a ofrecerle la posibilidad de volver a escribir un guión con él. Pepe abandona inmediatamente el ensayo mientras el modisto mariquita le amenaza con no darle mas trabajo. Mario bromea con Pepe diciéndole que va hecha "una loca despendolada". En este momento el espectador se queda un tanto desconcertado por la ambigüedad sexual de Pepe, del que sabemos que aparentemente ha mantenido relaciones con chicas, pero que de vez en cuando se pone a soltar plumas, lo cual crea cierta disonancia.

A partir de ahí los dos amigos experimentan distintas vicisitudes para encontrar un lugar tranquilo en el que sentarse ante la máquina de escribir y acabar el guión. El primer plan es encerrarse en un hotel los cuatro días que tienen de plazo para entregarlo. En recepción les advierten que está prohibido subir mujeres. Pepe, le dice con mucho amaneramiento al recepcionista que no se preocupe, porque él y su amigo son mariquitas, y eso lo hace mientras abraza por detrás a Mario, quien le dice que se deje ya de tonterías. Luego comprobaremos que estas bromas que Pepe repite con cierta frecuencia contienen algo de verdad, ya que aunque no lo admita abiertamente parece sentirse atraído hacia Mario.

Como al final no pueden quedarse en el hotel porque Pepe pretende meter allí a su agresiva perra Rebeca, van a casa de Mario. Allí tampoco pueden encontrar demasiado tiempo para concentrarse, ya que Bárbara les interrumpe continuamente: les tira la máquina de escribir por la ventana, encarga a Pepe que cuide de sus niños para poder salir y disfrutar del sexo con Mario, finge haber sido violada en el parque para llamar la atención, se insinúa sexualmente a Pepe y le insulta llamándole maricón cuando éste la rechaza por lealtad hacia su amigo. Pepe, bastante bebido, le explica entonces a su amigo lo ocurrido con Bárbara. Lo hace en un momento de intimidad en el cuarto de baño, mientras Mario está semidesnudo porque acaba de darse una ducha. Mario se queda deshecho y dice que ya no aguanta más; es entonces cuando Pepe le pone con afecto una mano en el hombro, con la otra le acaricia suavemente el brazo y manifiesta que su apego hacia él sobrepasa la amistad.

- Yo te quiero.
- Te advierto que no estoy para bromas.
- Yo tampoco, Mario, te estoy hablando en serio. Tú eres lo único que yo quiero en este mundo.
- Dúchate, que estás borracho.



Imagen 468: El hetero Mario y el inetiquetable Pepe, dos amigos inseparables en *Pepe, no me des tormento* (1981)

Fuente: VHS. Madrid: Constan Films, 1985

Mario o no toma en serio esta declaración de amor, o prefiere no darse por enterado para que la amistad entre ellos no se resienta. Y siguen las peripecias: Pepe se toma un paquete de píldoras y en un hospital de religiosas le lavan el estómago, pero como hay riesgo de que le encierren en un psiquiátrico, los dos amigos escapan con Pepe vestido de monja; les atracan y les quitan el guión, y situaciones de enredo de ese tipo.

El último intento que hacen de encontrar un lugar para escribir es en una casa donde Pepe aparentemente vive por temporadas con lo que aparenta ser una mujer despampanante que le mantiene y que está encandilado con él, pero por algún motivo que no aclara no se siente demasiado orgulloso de ello. Mario no puede evitar intentar seducirla, y está incluso tentado de montar un trío tal como ella propone. Pepe parece querer decirle algo sobre ella, le advierte que es peligrosa, una devora hombres, pero no llega a ser concreto. En un descuido en que Pepe está durmiendo Mario se mete en la cama con la atractiva mujer, comienza a pesarla y le mete mano, pero entonces descubre que en realidad es una travesti y se va de allí bastante molesto. Pepe parece sentirse algo avergonzado ahora que Mario sabe con quién se ha estado acostando, pero éste le tranquiliza:

- Te voy a decir una cosa. Aunque te acuestes con un pinguino, tú seguirás siendo mi amigo.

El retrato que se hace de la travesti no hace que simpatice el espectador con ella, ya que cuando es rechazada por Mario pasa de aparentar ser una mujer seductora a convertirse en un ser andrógino, nada atractivo y con mal genio que les tira el guión por la ventana y les echa de su casa.

186 ~ *Patrimonio nacional*, de Luis García Berlanga (1981)

Véase *La escopeta nacional*, de Luis García Berlanga (1978)

187 ~ *Ángeles gordos (Fat Angels)*, de Manuel Summers (1981)

Coproducción hispano estadounidense que cuenta la historia de Frank, un joven pianista muy romántico pero muy obeso, y sus dificultades para encontrar una chica a la que querer y que pueda corresponder a su amor. Su única esperanza es Mary, una joven que ha conocido a través de un anuncio del periódico, con la que tiene muchos puntos en común y con la que ha mantenido una relación epistolar durante varios meses. Sin saber que Mary padece el mismo problema con el exceso de peso, Frank le manda una foto falsa e igual hace ella, de forma que ninguno se decide a dar el primer paso y aclarar la verdad por miedo al rechazo.

El enredo entra plenamente dentro de la modalidad heterocentrada y termina como era de esperar con el éxito amoroso del protagonista. Obviamente las simpatías del espectador caen del lado de Frank porque es un chico bondadoso, sensible y acomplejado. Por el contrario nos es bastante más difícil identificarnos con el único personaje expresamente homosexual que aparece en la película porque es verdaderamente poco agraciado físicamente y aparece esbozado con unos pocos rasgos muy estereotipados. Se trata de su compañero de piso, Raymond que aparece de forma fugaz atendiendo amablemente a Frank cierta ocasión que está enfermo en la cama, llevándole el desayuno en una bandeja con una rosa como adorno.

Raymond es un hombre maduro, desaliñado, mal vestido y feo, muy amanerado, que se mueve contoneándose ridículamente, habla de sí mismo en femenino y emplea la jerga subcultural gay sin venir a cuento; es un tanto frívolo, porque no puede prescindir de las novedades de la moda que aparecen en las revistas y tiene además un perrito al que saca a pasear para que "haga su caquita". Además, al contrario que Frank fracasa en el amor: lleva puestas unas gafas oscuras un tanto lúgubres porque su último amante le ha puesto un ojo morado de un golpe. Ese personaje está inserto en el relato con objeto más que nada de ensalzar al héroe obeso, que no pone reparos en tener por amigo a ese individuo retratado deliberadamente de forma tan poco atractiva.



Imagen 469: A pesar de cumplir una función positiva en relación al protagonista, es muy difícil simpatizar con Raymond. *Ángeles gordos* (1981)

Fuente: VHS. Warner Española, 1983

188 ~ *Barcelona Sur*, de Jordi Cadena (1981)

Manifestación del cine quinqué de la época de la transición, coproducido entre España y México. Narra las peripecias que experimentan dos amigas en su intento de salir adelante en un ámbito que no les

ofrece más opciones que la prostitución y la delincuencia; ambas deciden prescindir de los hombres brutales que las explotan, vejan y violan, para dedicarse por su cuenta al negocio del tráfico de drogas, pero no lo consiguen.

En el entorno de marginalidad en el que se mueven solo aparece en una ocasión y de forma incidental un personaje que por su gesticulación y tono de voz es fácilmente identificable como gay aunque no se emplee ningún término para referirse a él. Se trata de un joven vestido con ropas de cuero, rapado al cero y no demasiado atractivo, que se acerca a una de las protagonistas para ayudarle a sacar el tabaco de una máquina que se había tragado cinco duros. La función que cumple es ligeramente positiva, ya que consigue desatascar la máquina y se despiden de las protagonistas con mucha simpatía y bastante pluma. Tiene por tanto su lugar dentro del ámbito de marginalidad en el que se mueven las protagonistas; su caracterización, no obstante, lo marca con claridad como una especie de hombre diferente al resto de los personajes masculinos.

189 ~ *Gary Cooper que estás en los cielos*, de Pilar Miró (1981)

Excelente drama intimista que incluye brevemente a un personaje secundario con cierta profundidad en su retrato psicológico y con una intención normalizadora de la homosexualidad. Cuenta las vivencias de Andrea, una productora de programas de televisión, las horas previas a una intervención quirúrgica de suma gravedad a la que va a ser sometida para extirparle un tumor en los órganos reproductivos. El resultado que tendrá la operación es incierto; la posibilidad real de la muerte angustia a la protagonista, le hace contemplar con otros ojos la realidad y valorar de forma muy diferente las relaciones que mantiene con la gente cercana.

Andrea se va despidiendo uno a uno de los seres queridos (su frívola madre, su distante pareja) pero sin informarles de lo que le está ocurriendo ni del miedo que siente. Únicamente se atreve a compartir su preocupación con un actor amigo suyo, Álvaro, quien después de un ensayo se acerca para interesarse por ella, ya que ha notado algo inusual en su estado emocional; Andrea le comunica sin rodeos que dentro de tres días la van a operar, que es grave y que el doctor ha sido lo suficientemente claro como para pensar que hay pocas posibilidades de poder contarle. La reacción de Álvaro es contenida, y aunque es obvio que la noticia le afecta, esconde sus sentimientos detrás de un discurso elocuente y un tanto cínico que a pesar de todo deja entrever el gran afecto que siente por su amiga. Le dice que él estará en Roma rodando una película de terror y que no va a suspender el viaje para asistir a su posible velatorio, pero que le desea suerte. También aprovecha para hacerle un ligero reproche que nos da a conocer cuál es su orientación sexual.



Imagen 470: Álvaro es la única persona con la que Andrea se siente capaz de sincerarse en *Gary Cooper que estás en los cielos* (1981)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004

- La verdad es que entre los vivos tampoco hay demasiada solidaridad. Hace quince años, cuando me metieron en Carabanchel acusado de haber corrompido a un menor, solo una persona de la profesión se dio una vuelta por la cárcel, ja ja: el menor.

Andrea se toma con naturalidad el comentario, que en realidad es una muestra de la confianza que hay entre ellos, y puede permitirse el lujo de revelar el dolor que la invade sin palabras, solo a través de la expresión su rostro. Álvaro le desea entonces con toda sinceridad buena suerte de nuevo y le da un afectuoso beso en la boca para enseguida salir con otro de sus sarcasmos mientras le acaricia con ternura en la cara:

- Buena suerte. Si sales de esta y cascás después que yo no olvides de decir a todo el mundo lo maravilloso que estuve en la escena de la despedida.

Todo este diálogo va acompañado de una suave música de piano que acentúa el tono intimista y ensalza la sincera amistad que comparte Andrea con su amigo Álvaro.

190 ~ *El crack*, de José Luis Garci (1981)

Véase *El crack dos* (1983), de José Luis Garci

191 ~ *Hablamos esta noche*, de Pilar Miró (1982)

En esta ocasión es un hombre la persona en cuyos vericuetos íntimos indaga con maestría la directora. Víctor, ingeniero responsable de una central nuclear cuya apertura está próxima, se ve abrumado por

una serie de situaciones que escapan a su control y que amenazan con hacerle perder la serenidad y el aplomo que le caracterizan. En primer lugar, uno de sus mejores amigos le ha informado de que según los estudios



Imagen 471: La salida del armario de su hijo hace perder los estribos al protagonista de *Hablamos esta noche* (1981)

Fuente: DVD. Madrid: Nacadih Video, 2004

que ha llevado a cabo, la central podría estar construida sobre una falla geológica, lo cual le obliga a decidir si debe o no paralizar su inauguración. En segundo lugar Julia, su actual pareja, está dudando si aceptar un trabajo en Italia y dejarle porque, entre otras cosas, sabe que él ha iniciado una nueva relación. Y así es. Víctor asegura querer a Julia y desear seguir con ella, pero en realidad los fugaces momentos que pasa con su amante Clara son los únicos que parecen aportarle alegría e ilusión. Para colmo María Rosa, su ex, de la que aún no se ha divorciado aunque lleven dos años separados, le llama para confirmarle algo que ya sospechaban: que su hijo Claudio, un adolescente que aún estudia en el instituto, es homosexual.

No es el muchacho quien parece sufrir más ese proceso de salida del armario, sino sus padres. María Rosa declara que ya ha llorado todo lo que tenía que llorar, pero que si

es así prefiere que su hijo viva su sexualidad con libertad. En cuanto a Julio, visiblemente afectado aunque contenga la expresión de sus emociones, se siente incapaz de mantener una comunicación sincera con su hijo, al que desde hace dos años solo ve un rato cada domingo. Nota cambios, como que el chico está menos cohibido y ha empezado a apreciar la ópera, pero en vez de hablar con él se pone a investigar quién fue el que le “comió el coco”, y cuando descubre que el amigo de su hijo es su profesor de química no duda en ir al colegio, mirar al hombre de arriba abajo y descargar su ira agrediéndolo a puñetazos a pesar de que éste se muestra sumamente amable. Igual de cortés es Claudio, quien se limita a hacerle llegar una nota a su padre sugiriéndole que dejen pasar algunos domingos antes de volver a verse, pero sin hacerle ningún tipo de reproche. El mensaje como vemos es relativamente normalizador; el adolescente y su profesor disfrutan sin complejos de su amor y superan las presiones en contra provenientes de su entorno. No obstante, cabe señalar que no les vemos juntos en ninguna ocasión ni conocemos detalle alguno de sus relaciones, en tanto el relato sí se complace en presentar algunas escenas de cama que tienen lugar entre el protagonista y sus amantes femeninas.

192 ~ *La colmena*, de Mario Camus (1982)

Acertada adaptación de la conocida novela de Camilo José Cela que, desde el realismo social, hace un retrato descarnado de las miserias de la postguerra. Publicada por primera vez en Buenos Aires, en España no pudo salir a la luz hasta los años 60 por tocar, entre otros temas delicados como el hambre, la prostitución o la corrupción política, el de la homosexualidad.

El café de doña Rosa, en Madrid, es el lugar en el que confluyen las vidas de muy distintos personajes (poetas, profesores, funcionarios...) cada uno con sus propias historias y pequeñas aspiraciones en los tristes años cuarenta. Uno de ellos es el Sr. Julián Suárez, a quien conocemos cuando uno de los camareros grita su nombre porque hay una llamada telefónica para él. Se trata de un caballero maduro, vestido con un traje correcto y nada llamativo, que responde con gestos algo amanerados desde un lateral del local y se dirige al teléfono con andares que lo delatan; estos detalles hacen que el espectador conceptúe inmediatamente a este personaje como homosexual. Al volver de hablar por teléfono le llama desde una mesa Leonardo, quien le explica que lo de su amigo Pepe está casi arreglado, y que le ve muy pronto trabajando en sindicatos. El Sr. Suárez se justifica:

- No, si él no sabe nada, no. Pepe es algo especial. Soy yo el que quiere que tenga un empleo fijo. No sabe usted lo que eso significaría para mí, don Leonardo.

En ese momento Julián toca levemente la mano de Leonardo, este amablemente pero con algo de disgusto se la aparta y le dice que no se preocupe, que deje el asunto en sus manos. Cuando se da la vuelta para irse, Leonardo le mira con una expresión de ligero desprecio.

En una escena posterior conocemos a Pepe. Los dos amigos juegan al billar. Julián Suárez contempla fascinado a su joven amigo, expresando con bastante obviedad su atracción. Pepe ronda los treinta, viste con gran elegancia, va perfectamente peinado y con su bigotito bien recortado.

- Qué guapetón estás, Pepe- le dice, con expresión de estar muy enamorado, a lo que el otro le responde,

- Calla, bestia, que te van a oír.

Desde otra de las mesas de billar, uno bromea.

- No te propases, fotógrafa, deja algo para luego ¿no?- dice dirigiéndose a Julián, entre las risitas de los otros.

Pepe sale en defensa de su amigo y responde a la burla con una amenazante voz masculina:

- A ver si de aquí va a salir conmigo alguno a la calle.

Sabremos algo más sobre estos personajes cuando les veamos paseando cogidos del brazo, por una calle oscura en la que las prostitutas se refugian en los portales.

- Hace un frío como para destetar buitres -comenta Pepe, a lo que el otro responde con grandes carcajadas.

- Que cosas tan graciosas dices, astillita.

Pepe finge enfadarse ante las palabras afectuosas de su amigo.

- Oye, le vas a llamar astillita a tu madre.

- Perdona Pepe, perdona hijo, no te lo volveré a decir.

Al poco una prostituta les aborda; cuando se alejan de ella, Julián le dice a Pepe:

- Quiero que me compres una camelia roja, ¿sabes? porque para ir contigo por la calle conviene llevar el cartel de prohibido.

- Anda, vámonos de aquí que te van a pervertir - lo cual hace reír a Julián de nuevo.

La siguiente escena en que los vemos, de nuevo en los billares, Julián lleva en la solapa una flor roja que comprendemos su amigo le ha regalado como signo de su amor. Los dos viven felices su romance, a pesar del desprecio que sufren en su entorno. Julián no para de reír, y es más expresivo en cuanto a la atracción que siente por su pareja. Pepe es más seco y más serio, con un sentido del humor ácido, pero está claro que también quiere a su compañero.

Julián vive con su madre anciana, doña Margot, a la que cuida con cariño. La casa, decorada con elegancia, revela que su situación económica es relativamente buena. "La mamá del maricón" como dice una vecina, aparece muerta, al parecer asesinada. Cuando llega el juez le ponen al día de que el Sr. Julián Suárez es un hombre de malas costumbres, "un marica como una catedral", como explica otro de los vecinos. La policía va a buscarles a los billares y se lleva a los dos hombres a comisaría sin dar ninguna explicación. Cuando se descubre que al parecer la anciana se había suicidado, les dejan ir a ellos dos y a un poeta al que habían detenido como sospechoso. Es en ese momento cuando Julián sabe que su madre ha muerto. Queda conmocionado, pero cuenta con el apoyo de su novio, que le pone la mano en el hombro. Cuando salen los tres de la de la comisaría, con Julián sollozando, dos de los policías intercambian estas palabras, muy reveladoras de el desprecio que sufría por parte de los poderes establecidos tanto la homosexualidad como la cultura:

- ¿Quiénes son esos?

- Dos maricones y uno que escribe.

La forma en que se representa la relación entre Julián y Pepe carece de erotismo explícito, más allá de alguna mirada de deseo y algún gesto afectuoso; sabemos que hay intimidad sexual entre ellos, pero esa faceta de su relación no está ni relatada ni llevada a imágenes. En este sentido se observa un contraste con las relaciones heterosexuales, en las que sí hay escenas de cama, algún semidesnudo y mayores muestras de contacto físico (besos, caricias...). Pero el modo en que la historia nos ha ido presentado gradualmente a esta pareja de hombres que se quieren sin ocultarse a pesar del ambiente hostil en el que se desenvuelven, con sus pequeñas alegrías y su idiosincrasias, hace que el espectador contacte con su faceta más humana y acabe simpatizando con ellos.

Referencias específicas: Cela (2002)



Imagen 472: Julián y Pepe en el billar. *La colmena* (1982)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2000

193 ~ *Laberinto de pasiones*, de Pedro Almodóvar (1982)

Se trata de una curiosa evolución de lo que en este estudio hemos denominado modalidad *patologizadora* de representación, que en la década anterior había ofrecido buen número de historias en las cuales el varón supera sus impulsos homosexuales y/o sus bloqueos hacia la sexualidad heteronormativa, y termina por establecer una relación de pareja al uso con una persona de distinto sexo. En este relato, con un ropaje de aparente modernidad, la propuesta es prácticamente la misma: dos personajes de sexualidad descarriada -una ninfómana y un homosexual promiscuo- superan sus respectivos problemas cuando, a través de la terapia psicológica, descubren el trauma adolescente que lo originó e inician una relación socialmente aceptable (monógama, con amor y heterosexual). Es cierto que se parodia hasta cierto punto la patologización tradicional, pero también que no se trasciende.

Los dos personajes, sin conocerse aún, confluyen en el Rastro madrileño; cada uno por su cuenta se deleitan contemplando los paquetes de los paseantes. Ella se llama Cecilia, alias Sexy, hija de un reconocido doctor especialista en la inseminación artificial, y ha ido al rastro en busca de hombres para montar una orgía en su casa. Él es el hijo del Emperador de Tirana, se llama Riza Niro y está de incógnito en Madrid entregado a la sexualidad promiscua con otros hombres.

Al primer lígüe lo encuentra mientras está sentado en una terraza. En una mesa cercana hay un chico y una chica de estética punk bebiendo alcohol, fumando y esnifando esmalte de las uñas; se asocia así esa juventud rompedora con hábitos poco saludables. El chico, llamado Fabio, se acerca donde está Riza y se insinúa provocativo.

- Hola, qué haces aquí.
- Ya ves, ligando un poco.
- Qué casualidad, yo también.
- ¿Y tienes sitio?
- Tengo un pisito de sesenta metros cuadrados. ¿Tú crees que bastará?



Imagen 473: Primer lígüe: asco y dolor. *Laberinto de pasiones* (1982)

Fuente: DVD. Madrid: El país (2004)

Los dos se van, y aunque la relación sexual se omite, luego sabremos que Fabio es modelo de morbosas fotonovelas sadomasoquistas. La cámara se recrea en la imagen de él gozando ensangrentado mientras lo torturan con un taladro eléctrico y le hacen fotos, lo cual refuerza el carácter autodestructivo del personaje. A esta primera relación se le asocia, como vemos, emociones negativas como el asco y el dolor.

El siguiente lígüe de Riza es Sadec, un chico con el que se cruza en la calle. Se miran, se dan la vuelta y tienen una conversación breve y desenfadada. Cuando el joven le explica que vive en un piso compartido con amigos, el príncipe manifiesta que está abierto a la posibilidad de montar un número de sexo en grupo con todos ellos, pero éste le aclara que los otros no entienden. Después de su encuentro sexual, de nuevo omitido excepto algunas caricias previas y posteriores, Riza sale huyendo de allí cuando se da cuenta de que Sadec y sus compañeros de piso son súbditos tiranías y pueden descubrir que él, el príncipe de Tirana, está allí. El chico se queda enamorado de él y el resto de la película intentará encontrarlo infructuosamente. En esta ocasión, la emoción negativa que se asocia al escarceo de Riza es el miedo.



Imagen 474: Segundo lígüe: inquietud y miedo. *Laberinto de pasiones* (1982)

Fuente: DVD. Madrid: El país (2004)

Esa noche se va a la cama con su tercer lígüe masculino, uno de los guitarristas del grupo, que intenta infructuosamente excitarle con una mamada. Pero él se aburre y no reacciona sexualmente porque no deja de pensar en Cecilia.

Entretanto la Princesa Saroya que está en Madrid, le busca. Soraya es la madrastra de Riza y parece sentir una atracción irrefrenable hacia él. Como le han dicho que tal vez pueda verle en las saunas, en los bares de

locas y en las zonas de ligue, se viste de hombre para la ocasión y hace un recorrido por distintos lugares de encuentro nocturnos de Madrid. Se nos presentan entonces imágenes fantasmagóricas de hombres que charlan o están solos y de esperpénticos travestis que parecen prostituirse, en un ambiente sórdido que se magnifica porque de fondo se oye la última estrofa de la canción de Almodóvar y McNamara *Suck it to me*:

Buscando tu calor he bajado a las cloacas
y las ratas me dieron su amor.
Amor de rata, amor de cloaca,
amor de alcantarilla, amor de basurero,
lo hago todo por dinero.

Como comprobamos, en esta suerte de bajada a los infiernos la sexualidad entre hombres se representa como una realidad un tanto inquietante asociada a la suciedad y la inmundicia. Un relato que se ha iniciado con unos encuentros sexuales desenfadados que terminan siempre en sensaciones desagradables, ha derivado hacia la consideración de la sexualidad entre hombres como algo degradante y así, en cierta forma, se justifica el tránsito del protagonista hacia la heterosexualidad.

Nada más encontrarse, Cecilia y el príncipe Riza se enamoran. Este afirma que ella le ha hecho olvidar a los hombres. En este aspecto el relato no es demasiado riguroso científicamente al sugerir que el protagonista homosexual se ha convertido en heterosexual, así de repente. Sabemos que es posible abrir nuevas rutas de expresar la sexualidad; en este caso que el príncipe transite hacia la bisexualidad es viable. Pero en general no es posible hacer desaparecer las tendencias sexuales que ya están abiertas, únicamente hacer un esfuerzo consciente por no llevarlas a la práctica.

Por su parte, a través de una terapeuta lacaniana, Cecilia revive una experiencia traumática de su adolescencia en que ella jugaba en la playa con un niño que era precisamente el príncipe Riza. Los juegos se vieron interrumpidos por la Princesa Soraya que atrapó al niño e intentó violentarlo detrás de unos arbustos. Cuando la niña trató de decírselo a su padre este no le hizo caso porque tenía una entrevista importante con el Emperador de Tirana. Despechada, Cecilia decidió irse con un grupo de niños para jugar al marido y a la mujer, entregándose sexualmente a todos ellos.

La película termina con los dos personajes que después de distintas peripecias logran coger un vuelo a Panamá. Mientras contemplamos la imagen del avión elevándose, se oye el diálogo de ellos dos en su primera relación sexual, la primera con una mujer para él, en los asientos mientras los otros pasajeros duermen. Como vemos se asocian valores positivos -el ascenso al cielo, la libertad- con la adopción de la heterosexualidad exclusiva por parte del personaje, en una relación monógama y con una mujer de la que está enamorado.



Imagen 475: Tercer ligue: aburrimiento y falta de erección. *Laberinto de pasiones* (1982)

Fuente: DVD. Madrid: El país (2004)

194 ~ *Antonieta*, de Carlos Saura (1982)

Coproducción entre España, Francia y México que rinde homenaje a una mujer singular, Antonieta Rivas Mercado, destacada literata y promotora de las artes y las letras en México. Nacida en 1900, fue testigo de la Revolución mexicana, amiga íntima del pintor bisexual Manuel Rodríguez Lozano -de quién estuvo profundamente enamorada sin ser correspondida-, y amante del abogado y político José Vasconcelos. A los 31 años se suicidó en París, donde vivía exiliada.

Anna es una investigadora francesa que está escribiendo un libro sobre suicidios femeninos en el siglo XX. Una de las historias le intriga especialmente: la de Antonieta Rivas, una mujer que en 1931 se suicida con arma de fuego en la catedral de Notre Dame. Para documentarse viaja a México, donde comienza a conocer más detalles de este destacado personaje. La investigación que Anna lleva a cabo acerca de la vida de Antonieta -los documentos gráficos y audiovisuales que consulta y lo que le relatan las personas con las que contacta-, ofrece la posibilidad de ir presentándole al espectador, a través de sucesivos flash back, detalles de su vida desde la infancia hasta su trágica muerte.

Para el asunto que nos ocupa, nos centramos en la breve aparición del pintor Manuel Rodríguez Lozano. A Anna le regalan un libro, 87 cartas de amor, por el que se entera de que Antonieta estuvo enamorada locamente de Manuel, un pintor casado con una temible mujer llamada Carmen. La pareja acaba de volver de

París, ya que Manuel tiene la intención de inspirarse en las raíces artísticas mexicanas para aplicarlas a su obra pictórica.

Anna averigua más sobre este asunto a través del Sr. Vargas, un poeta que los conoció. Este intenta que la francesa comprenda lo ocurrido más allá de los conceptos románticos que ella trae acerca del amor, porque México no es Europa, le indica. A través de escenas que nos remontan a los años veinte, sabemos que Antonieta se había entregado totalmente a Manuel ya que sentía que él había iluminado su vida, pero el artista no le correspondía como ella hubiera querido porque tenía sus propios problemas y sus propias inquietudes. En primer lugar a Manuel le costaba aceptar que su mujer Carmen hubiera matado con sus propias manos al hijo de ambos, y esto había provocado el distanciamiento entre ellos. En segundo lugar, estaba entregado a su actividad artística y tenía una relación íntima con uno de sus jóvenes modelos, asunto conocido, pero del que Manuel nunca había hablado claramente con Antonieta.

Curiosamente, desde su mentalidad europea, Anna se apresura a ponerle a Manuel la etiqueta de cuño europeo "homosexual", según la cual un hombre que mantiene relaciones con otro hombre deja de ser heterosexual, etiqueta que ni el Sr. Vargas ni el relato de los hechos se atreven a emplear. El Sr. Vargas implícitamente le hace ver que las formas de sentir cambian con el tiempo.

- ¿Era homosexual? Antonieta lo supo enseguida.
- Nunca quiso saberlo. Ella le adoraba, por eso estaba dispuesta a aceptarlo todo.
- ¿Pero cómo es posible escribir 87 cartas de amor a un hombre y no hacer nunca el amor con él?
- ¿Eso la asombra? (...) Bueno, es que hay cosas que hoy son difíciles de comprender.

Vargas le sigue informando:

- A ese joven que posaba para él, lo encontraron una mañana muerto en la alberca de Lozano. Se dijeron muchas tonterías acerca del asunto. Que si el joven estaba drogado, se llegó a hablar incluso de un crimen.

Por qué murió el amante de Manuel es una incógnita, pero vemos en una secuencia plenamente surrealista cómo a Anna mientras descansa, le vienen a la mente imágenes del chico muerto, desnudo en la alberca vacía de agua, mientras Carmen lo observa misteriosamente, y que esas imágenes son las mismas que tenía Antonieta mientras escribía una de sus cartas de amor. Se deja entrever, por tanto, que pudo ser Carmen la que mató por celos al joven amante de Manuel, igual que había hecho con el hijo de ambos.

A partir de ahí el relato sigue contándonos las relaciones que posteriormente Antonieta mantuvo con José Vasconcelos y su implicación en la lucha política, pero al parecer nunca olvidó a Manuel, con el que siguió manteniendo correspondencia a lo largo de los años.

195 ~ *Colegas*, de Eloy de la Iglesia (1982)

Es un drama juvenil urbano heterocentrado en el que la sexualidad entre hombres queda representada a través de la aparición de unos personajes secundarios retratados de forma deliberadamente estereotipada con objeto de que el espectador se desidentifique de ellos.

Tres jóvenes crecen en uno de los hacinados barrios del extrarradio de Madrid, en un ambiente social en el que el desempleo juvenil y la falta de oportunidades bloquea toda su esperanza en un futuro mejor. Dos de ellos, Antonio y Rosario, son hermanos; luego está el novio de ésta, José. Cuando Rosario se queda embarazada la posibilidad más inmediata que encuentran para solucionar el problema sin que sus familias se enteren es que ella aborte, pero para eso necesitan 25.000 pesetas.

Los amigos exploran distintas formas para obtener ese dinero. Antonio se encuentra con Elvira la prostituta que le había desvirgado cuando tenía catorce años, y después de tener relaciones sexuales con ella intenta que se las preste, pero ella se niega y de malas formas le dice que eso lo soluciona Rosario haciendo la carrera con cinco o seis clientes, o si no, que ponga él el culo. Pero ese es precisamente uno de los mayores tabús corporales entre los chavales del barrio, a juzgar por varias ocasiones en que bromean acerca de la



Imagen 476: Antonieta, el pintor y sus modelos.
Antonieta (1982)

Fuente: DVD. Los Angeles: Vanguard Cinema, 2005

necesidad de "poner el cacas" para obtener algún beneficio económico o algún trabajo remunerado.

Lo que encuentran más viable a primera vista es lo que les indica un amigo del Barrio, el Tatuado. No es poner "el cacas", pero sí dejársela chupar. Acompañados de el Tatuado acuden a una sauna de ambiente. En los vestuarios su amigo les explica que hay que desnudarse, pero que no van a salir con la polla al aire porque se ponen unos taparrabos. Antonio expresa su preocupación:

- Y si te quieren poner una varita ¿qué?
- ¿Pero cuántas veces os lo voy a tener que explicar? Que no tío, que se conforman con sobarte y luego te hacen una buena mamada y ya está.



Imagen 477: Iniciándose en la prostitución en una sauna. *Colegas* (1982)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006

Al salir del vestuario al interior de la sauna, de la cual la cámara ofrece una visión panorámica de su piscina, barra del bar, aparatos gimnásticos y hombres que pasean semidesnudos, lo primero que hacen cómicamente Antonio y José es apoyarse tímidamente en una pared.

- Pero ¡no os quedéis ahí! -les increpa el Tatuado.
- Que sí tío, que cualquiera separa el caca de la pared...
- dice Jose.
- Qué pringadillos sois, venga.

Después de la representación de este chiste popular, que evoca el miedo a perder su masculinidad por parte del varón si es penetrado, los jóvenes se encuentran con dos hombres maduros que, sentados en unas tumbonas, les habían estado observando desde que les han visto entrar. Ambos son muy afeminados y bastante desagradables: uno de ellos obeso y muy amanerado, contonea el culo al caminar; el otro luce una desagradable sonrisa con unos dientes muy deteriorados y tiene una melena de pelo largo deliberadamente lleno de trasquilones. En suma, todos los detalles a la hora de retratar a estos personajes están calculados para producir rechazo e incluso asco, con objeto de resaltar la incómoda situación en la que los dos jóvenes se han visto inmersos en su búsqueda de dinero.

Tras negociar el precio del servicio, que queda establecido en tres mil pesetas para cada uno, los acompañan a la sala de vapor. Allí se representa brevemente el encuentro. Los dos hombres maduros se la chupan a los protagonistas.

- Venga chico, ¿qué te pasa?
- No sé, es que es un corte.
- ¿El tuyo tampoco funciona?
- Qué va, muy grande, pero nada.
- Yo me abro, este rollo no lo aguanto más.
- Qué chungo, colega, qué chungo. Venga, vámonos.

Antonio y José salen precipitadamente del cuarto de vapor y dejan a los dos maricas maduros frustrados.

Una vez que les queda claro que hacer de chaperos no es lo suyo, los dos jóvenes exploran otras posibilidades: hacer pequeños robos en comercios, bajar al moro para traer huevos de chocolate introducidos en el intestino por el ano -lo cual ofrece de nuevo la oportunidad de explotar este tabú corporal- dejar que Rosario tenga el niño para luego vendérselo a una organización... La historia termina con la trágica muerte de Antonio y la incertidumbre en torno a cómo sobrevivirán José y Rosario, que han decidido tener el niño.

196 ~ *Los embarazados*, de Joaquín Coll Espona (1982)

Es una comedia delirante que denunciaba las dificultades de las mujeres embarazadas para salir adelante en la sociedad española de la época: despidos en las empresas, incomprensión social hacia las madres solteras, falta de implicación de sus parejas... Criticaba también la prohibición del aborto que obligaba a las mujeres que deseaban interrumpir su embarazo a acudir a clínicas clandestinas o a Londres.

El artificio argumental que se emplea es la de presentar una situación inverosímil, aunque potencialmente divertida. De repente, empiezan a surgir casos de embarazos masculinos, lo cual despierta el interés de los medios de comunicación. Ahora son los hombres los que se quedan embarazados al hacer el amor con las mujeres. Son ellos los que sufren los dolores menstruales, tienen que tomar precauciones para no quedar en

cinta, plantearse el dilema de abortar o no y, en el caso de decidir hacerlo, volar a escondidas a Londres. Empleando esta extraña ficción se ponen en boca de los varones los típicos diálogos femeninos en que expresan sus miedos e inseguridades cuando hablan con sus mujeres o cuando asisten a las clases de parto sin dolor. Se pretende con ello que los espectadores masculinos se pongan en la piel de la mujer y sean menos tajantes a la hora de condenar el aborto en su conjunto, sin comprender que algunas mujeres se ven empujadas a ello aún siendo un asunto tan doloroso. No obstante, el potencial subversivo en cuanto a la relativización de los roles de género que podría tener la historia no se aprovecha demasiado, porque prácticamente se limita a poner en boca de los hombres los tópicos de siempre (desmayos, antojos, hipersensibilidad emocional, necesidad de apoyo ...) y en boca de las mujeres las actitudes típicamente masculinas.

Por lo demás, el universo que se ofrece aquí es plenamente heterosexista. Todos los hombres embarazados son casados o tienen novia. Incluso nos damos cuenta de que el cura ha debido tener relaciones con su criada, ya que también está gestando un hijo en su interior. Solo aparece un personaje secundario muy afeminado cuyo nombre no llegamos a conocer. Se presenta en la redacción de un periódico para que le hagan fotos a la barriga porque quiere salir en portada. El hombre les cuenta su historia:

- Yo antes vivía con Valdo, un chico que era muy celoso. Una víbora que me hacía la vida imposible, imposible, y fui yo y le dije basta, y lo dejé. Luego en Sitges conocí a Juanita, una chica estupenda que me cambió la forma de ser. Sí, me cambió. Porque lo mío no es de nacimiento. Lo mío era vicio simplemente. Juana me ha regenerado, y claro, mi mamá está de contenta ...

Este pequeño monólogo en que relativiza la idea de que la homosexualidad sea innata, al menos en su caso, choca fuertemente con el modo extremadamente amanerado en que lo expresa, intercalado con grititos y exageradas gesticulaciones. El personaje se revela como bisexual, pero llama la atención el juicio tan negativo que hace de su faceta homosexual, calificándola de vicio. En todo caso, el discurso es tan absurdo y tan incoherente que no llegamos a saber si habla en serio o si todo es una burla. Este hombre risible no vuelve a aparecer y sus relaciones son relatadas, pero no llevadas a imágenes. Por el contrario, las sexualidad entre varias de las parejas de hombre y mujer se desarrollan más y se ilustran con varias escenas de cama.

197 ~ *La tía de Carlos*, de Luis María Delgado (1982)

Se trata de otra de las adaptaciones españolas de la obra teatral inglesa decimonónica *Charley's Aunt*, que como hemos explicado fue llevada frecuentemente al cine en distintas épocas y países. Ya recordamos *La tía de Carlos en minifalda*, de 1966.

En esta ocasión el guión cambia casi totalmente el argumento original. La acción se traslada a una zona turística costera de sol y playa, donde el director teatral y actor Fermín Reguero está representando el protagonista femenino en una obra teatral. Actualmente ya no es tan frecuente como antaño que los papeles femeninos los interpreten hombres caracterizados como mujeres. Eso explica que Fermín tenga que inventarse una excusa que lo justifique: a la actriz se le había roto una pierna, y como el único que sabía los diálogos de la obra entera era el director, a él le tocó sustituirla.

Tras la función llegan unos amigos de Fermín, Carlos y Alberto. Carlos bromea con él, le dice que está muy sexy y la de una palmetada en el culo. Carlos invita a Fermín, que por la crisis teatral está alojado en una pensión de media estrella, a vivir con ellos en un lujoso chalet. En principio, lo que pretende Carlos es que Fermín se haga pasar por un familiar suyo porque llega una tía multimillonaria brasileña que al parecer le ha declarado único heredero de su fortuna, pero al final Fermín tiene que hacerse pasar por Lucía Castelo Encantado da Selva Fermosa, la rica tía de Carlos. Atraídos por su solvencia económica es cortejada insistentemente por don Servando y por don Francisco; ello da lugar



Imagen 478: Mariquita preñada en la redacción del periódico. *Los embarazados* (1982)

Fuente: DVD. Barcelona: DVD Spain, 2004



Imagen 479: Cortejado por Servando y por Francisco. *La tía de Carlos* (1982)

Fuente: DVD. Barcelona: Tribanda 2008

a diferentes equívocos, como cuando navegando en un yate a la supuesta señora le da un sofoco y don Servando se ofrece a hacerle la respiración boca a boca para reanimarla. Todo acaba con una broma que organiza la verdadera Lucía Castelo para divertirse cuando descubre la farsa que está teniendo lugar.

198 ~ *Adolescencia*, de Germán Lorente (1982)

Es una comedia dramática juvenil que trata de transmitir una idea ligeramente normalizadora de la homosexualidad. Para ello incluye a algunos chicos un tanto amanerados entre la pandilla de jóvenes con los que se relacionan la pareja de protagonistas adolescentes; además, plantea un conflicto entre los nuevos aires de tolerancia que había traído la transición y las ideologías homófobas tradicionales.

Jorge y Laura, aún menores de edad, se enamoran y deciden escaparse e irse a vivir juntos. El que se siente más motivado a independizarse es Jorge, porque está harto de sus padres, que regentan una tienda de artículos religiosos y son muy conservadores. Estos no dejan de vigilarle, y desaprueban entre otras cosas que haya hecho amistad con un chico bastante afeminado llamado César, y que frecuente amigos demasiado “sensibles”. A Jorge le gusta salir con César y estudiar con él porque tienen gustos en común y disfruta de una buena comunicación, no porque haya ninguna atracción hacia él, pero eso es algo que no pueden concebir sus padres, que empiezan a dudar de la orientación sexual de su hijo.

Un día el padre de Jorge se pone a espiarles por el ojo de la cerradura, y se disgusta mucho viendo cómo César baila con cierto amaneramiento mientras su hijo está sentado tranquilamente leyendo. Jorge, que le ha oído, abre la puerta y le planta cara. En cierta forma la falta de prejuicios hacia la homosexualidad del joven, que encarna los nuevos valores democráticos, revela cierta superioridad moral en relación a su beato padre, cuya homofobia se manifiesta en los términos despectivos que emplea para referirse a César: mariposa, marica, maricón perdido o “uno de la cáscara amarga” son algunos de ellos.



Imagen 480: Jorge muestra cierta superioridad moral frente a sus padres beatos y homófobos en *Adolescencia* (1982)

Fuente: Beta. Madrid: Xiz Desarrollos, 1983

199 ~ *Corazón de papel*, de Roberto Bodegas (1982)

Reflexión amarga acerca de las miserias del periodismo del corazón en la que se traslada una visión problematizada de la homosexualidad, considerada como una conducta que se desarrolla en la clandestinidad y que puede tener consecuencias fatales para quienes incurren en ella, retratados bien como individuos ridículos, bien como seres malévolos. Se maneja la idea de que ventilar los deslices íntimos de los personajes famosos es un derecho avalado por la libertad de expresión; eso es al menos lo que sostiene Antonio Borja, un hombre chapado a la antigua que dirige una agencia de noticias, quien de joven se unió a la división azul y hoy mantiene buenas relaciones con los poderes fácticos de la derecha. Borja es un tipo capaz de despertarnos tanto la simpatía como el rechazo. Su ignorancia queda patente cuando una de las empleadas de la agencia propone que le hagan un reportaje acerca de Vicente Aleixandre, el único premio novel español que nunca ha sido entrevistado, y él acepta siempre que se le vea rodeado de su mujer y de sus hijos; la periodista le responde con sorna que Aleixandre es soltero, y que eso es algo que todo el mundo sabe; efectivamente, es bien conocido que el poeta era homosexual, asunto acerca del cual él siempre prefirió ser discreto, pero quien vea la película sin tener previamente esta información seguirá ignorante al respecto.

Presionado por su superior inmediato Borja se ve forzado a buscar noticias sensacionalistas para que las ventas aumenten y la empresa sea rentable. La oportunidad llega cuando se enteran de un incidente que ha tenido lugar en una casa de masajes clandestina y obtienen la foto de un hombre muy conocido que ha salido herido del establecimiento tras una reyerta. Las masajistas, tres mujeres y un jovencito travestido acaban en comisaría. Se da la circunstancia que ese personaje relevante que fue sorprendido y fotografiado saliendo herido de la casa de masajes es Arcadio Nieto, un antiguo camarada de Borja en la división azul. Esto hace que tenga que enfrentarse al dilema de ser leal a su antigua amistad, o ventilar en los medios lo ocurrido.

Todo se complica cuando Manolita la Camelia, así llamaban a la travesti heroinómana de la casa de masajes, muere atropellada por un camión. Borja y un policía acuden al velatorio, representado con unos tintes tragicómicos que motivan al espectador más a reírse que a conmoverse ante la tragedia. Rodeado de mariquitas, el cadáver reposa en el ataúd; esa imagen siniestra y los sonoros sollozos contrastan con los actos grotescos y tonterías que dicen sus amigas. Uno va vestido como una señora en luto riguroso, otro con un

traje a rombos parecido al de los arlequines. Uno deposita su lápiz de labios sobre el cadáver, y cuando otra pregunta para qué va a quererlo ya la muerta, un tercero llamado Paca suelta que “para pintarle el coño a tu puta madre, ¿no te jode?”, clama justicia y comenta que su Manolita se le “ha quedado como un palo de chufa”. Otro asegura que ha fumigado muy bien las flores. Todas estas memeces obviamente hacen que nos distanciamos de estos individuos y lo que representan; sin embargo, tendemos a ponernos en el lugar de Borja y el policía, que no pueden menos que sonreír al presenciar tan grotesco espectáculo.

En este punto todo hace sospechar que pudo ser Arcadio Nieto quien ordenara la muerte de la travesti para evitar que se supiera que con quien había ido a darse el masaje era con ella, no con alguna de las prostitutas. Casado con hijos, Arcadio teme sin duda que se sepa esa peculiaridad íntima suya por las repercusiones que pueda tener para su vida familiar y su imagen social; trata por ello de comprarle las fotos a Borja, pero este se niega afirmando que no son de él, sino de la opinión pública. El vil Arcadio de dudosa sexualidad no vacila entonces en eliminar con total frialdad a su antiguo camarada.

200 ~ *Aberraciones sexuales de un diputado, de Justo Pastor (1982)*

Drama erótico con abundantes escenas de cama que a pesar de su apariencia desenfadada contiene una clara moraleja: un hombre honrado que se deje llevar por las pasiones prohibidas puede buscar la ruina de su familia, poner en peligro su carrera profesional e incluso perder la vida como resultado de haber tomado contacto con ese submundo. El protagonista es Roberto, un abogado de clase acomodada con un prometedor futuro como diputado, que cansado de la monotonía de su matrimonio va un día al Rastro de Madrid en busca de emociones con el pretexto de que quiere aprender los giros y el vocabulario de la gente de la calle. Allí es donde conoce a Ágata, una joven vendedora de collares un tanto ingenua con la que inicia una relación y ambos se enamoran. Pero Ágata pertenece a una especie de comuna jipi y tiene como compañero a Pipo, un delincuente celoso y violento que es el cabecilla del grupo. Viven en un entorno sórdido, en una casa llena de basura y pintadas en las paredes en la que se dedican a escuchar música, fumar porros y practicar el sexo de forma indiscriminada.

Entre los miembros de la pandilla hay dos chicos muy mariquitas y otro mas bien bisexual. Los vemos tumbados indolentes en los sofás. Uno de ellos, vestido de rojo, se arregla las uñas con mucho amaneramiento y masca chicle con unos gestos que no se nos hacen nada agradables. Otro, también muy afeminado, no para de contemplar con expresión lasciva y acariciar en los brazos y en el pecho al tercero, que está desnudo. Éste no le hace el menor caso porque está fumando tranquilamente un porro y le pide que le deje en paz, que no quiere follar; pero el chico mariquita sigue toqueteándole con una expresión falsamente exagerada de deseo hasta que el tercero se harta y le amenaza con darle una hostia, a lo que el otro responde que si le da una hostia “tiene mariquita para toda la vida”. Luego sabremos que al joven desnudo que se está fumando un porro le van también las chicas. Cabe resaltar que este es el único contacto homosexual entre hombres que incluye el relato, cuidándose de hacerlo de forma poco deseable porque no se culmina y queda ridiculizado. Por el contrario, la cámara sí se recrea ampliamente en las escenas hetero y en varios encuentros lésbicos que se llevan a la pantalla con exacerbado erotismo, pensando posiblemente en el público potencial.

Si en este punto el espectador masculino no ha sido llamado a simpatizar con los dos mariquitas, más proclive será a desidentificarse del deseo homosexual que ellos representan al presenciar la violenta escena en la que el apuesto protagonista hetero, al que la pandilla de jipis ha secuestrado, yace maniatado en una cama. Pipo da permiso a los mariquitas para que abusen de él, y éstos se abalanzan para meterle mano. Uno exclama ¡Qué rabo!. Qué le hacen exactamente es un asunto que se omite, pero imaginamos que algo muy traumático, ya que una vez ha sido liberado, Roberto, conmocionado, se degüella en la bañera de su casa.



Imagen 481: Jipis y delincuentes que se desvían de la sexualidad normativa en *Aberraciones sexuales de un diputado* (1982)

Fuente: Beta. Madrid: Universal Video, 1983

201 ~ *Pestañas postizas, de Enrique Belloch (1982)*

Melodrama musical que narra las desventuras sentimentales de Marita, una mujer ya madura que trabaja en un bar de alterne y al que su joven novio Juan abandona tras dos años de convivencia para irse con otra señora que le ofrece mejor porvenir. A Marita le cuesta aceptar su decadencia física, ver frustrados sus anhelos de triunfar como actriz y darse cuenta de que no se va a casar. Sus fantasías, en las que disfruta de

bellos momentos románticos y éxitos como cabaretera, se alternan con su sórdida realidad cotidiana. Para aumentar el dramatismo de la historia, la protagonista se suicida tirándose por el balcón justo antes de que Juan regrese con ella.

En este relato de amores hetero, que son los únicos en disfrutar de escenas de cama con algún que otro desnudo, incluye varios personajes homosexuales estereotipados cuya vida sexual se omite. Uno de ellos es Carlos, el mejor amigo de la protagonista, que tiene una función positiva para ella, pero que aparece ridiculizado hasta la exasperación. En una ocasión lo vemos tumbado en una hamaca cantando y abanicándose con un paipái. Otra vez, estando en una fiesta varios de los invitados chismorreean sobre él

- Que bien se conserva el gran Charly. Debe ser muy mayor ¿no?
- Le han hecho la cirugía estética.
- Pues hija, lo deben haber operado por la seguridad social porque lo han dejado que parece la madrastra de Blanca Nieves.

202 ~ *El primer divorcio*, de Mariano Ozores (1982)

Aunque originalmente la modalidad indirecta había sido un procedimiento empleado para evocar la sexualidad entre hombres en las épocas en que no era posible o conveniente aludir el asunto de forma explícita, seguiría empleándose profusamente en la comedia cinematográfica de la transición. En esta ocasión el protagonista es Narciso, un político de UCD que aprovecha la recién aprobada ley del divorcio para disolver el matrimonio con su mujer y casarse con su amante. Pero ocurre que tras la boda su amante se vuelve tan convencional y desapasionada como su primera mujer, con la que en última instancia vuelve a recuperar la pasión. Un día el azar ha juntado en un chalet a Narciso con su ex, su padre, su abogado, dos prostitutas y varias amantes de unos y de otros. Aparece repentinamente la mujer actual de Narciso, y da la casualidad de que le sorprende abrazado a su abogado.

- Ahora lo comprendo todo. Por eso no te acostabas conmigo. Sois maricones. (...) Ya me dirás que haces abrazado a ese degenerado y en calzoncillos.

Inicialmente Narciso se apresura a desmentirlo con vehemencia.

- Yo de maricón nada. Respeto a los homosexuales porque también votan, pero de eso a lo otro, nada.
- Calla y bésame, anda.

Esto último se lo dice su abogado abrazándole, porque quiere hacerle entender que es mejor estrategia fingir ante su actual mujer que se ha liado con él, antes que admitir que ha vuelto con su ex. Cuando Narciso se da cuenta de ello comienza a comportarse con mucho amaneramiento para que ella piense que son “invertidos”, aunque, comentan, “gay” suena mejor. La estrategia funciona, pero enseguida se corre la voz y las otras mujeres comienzan a comentar entre otras cosas que “hay gente que juega a dos paños” y que Narciso es “adúltero, egoísta, político y maricón, ¡vaya joya!”. Además Narciso recibe varias sonoras bofetadas de las mujeres que han sido sus amantes y que ante la revelación de que Narciso está liado con su abogado, se han sentido engañadas. Y según comentan, su carrera política puede quedar seriamente dañada si la noticia se divulga.



Imagen 482: Narciso y su abogado se fingen amantes en *El primer divorcio* (1982)

Fuente: VHS. Madrid: José Frade, 1982

203 ~ *Un rolls para Hipólito*, de Juan Bosch (1982)

Tras la eliminación de la censura previa, dado que ya se podían integrar personajes explícitamente homosexuales en las comedias, comenzaron a ser frecuentes también cintas como ésta, en que combinaban las modalidades directa e indirecta. Cuenta cómo Carlos, el dueño de una fábrica de compresas femeninas, intenta ganarse al portero de la empresa, Hipólito, que es el portavoz de los trabajadores y amenaza continuamente con la huelga. Ambos son hetero y muy mujeriegos, pero el relato juega continuamente con la idea de que hay una relación entre ellos empleando chistes y malentendidos. Así, un día que Carlos rechaza sexualmente a su mujer porque está preocupado ante la perspectiva de una huelga, le dice:

- El acto sexual entre la mujer y el hombre es un 90 por ciento asunto cerebral. ¿Y sabes lo que tengo en el cerebro



Imagen 483: La relación entre los protagonistas da que hablar en *Un Rolls para Hipólito* (1982)
Fuente: VHS. Madrid: Izaro Films, 1983

ahora? A Hipólito.

- No irás a decirme que con quién te gustaría acostarte es con Hipólito...

Y en otra ocasión que Carlos está enseñando a jugar al golf a Hipólito, el contacto físico es tan íntimo, los movimientos de caderas evocan tanto un coito anal, y su caminar abrazados se asemeja tanto al de dos enamorados, que unos individuos que los observan desde lejos se preguntan si no será un caso de “homosexualidad tardía”, y comentan con cierta indulgencia que “estamos en la época de las libertades, y si así Carlos se realiza...”. Los rumores se corren por la empresa, y quienes conocen la afición que tiene Hipólito por las mujeres comienzan a preguntarse si no será “anfíbio” con el sentido de

“bisexual”. Por lo demás, aparte de los malentendidos que se crean en torno a la relación que mantienen los dos protagonistas, la película incluye a un personaje explícitamente homosexual, el criado de Carlos, que es muy “mariquita”, tal como se califica a sí mismo, y que se declara ridícula y vehementemente a Carlos cuando le llega el rumor de que su Señor se ha liado con Hipólito, reprochándole que lleva años a su servicio esperando que se cambie de gustos y se fije en él, y que cuando lo hace se fija en un obrero vasto y feo. La reacción de Carlos es escandalizarse, llamar a su criado “maricon de mierda” y despedirlo de forma inmediata.

204 ~ *Ni te cases ni te embarques*, de Javier Aguirre (1982)

Delirante cinta de humor absurdo protagonizada por tres pícaros que llevan a cabo todo tipo de estafas y timos diversos. Su versatilidad es destacable, ya que tanto se pueden hacer pasar por tullidos mendicantes como travestirse para fingirse damas en colectas benéficas, pero los tres al menos aparentemente son hetero.

El azar hace que se asocien para montar una agencia matrimonial cuando ven que una viuda solvente ha puesto un anuncio para encontrar un caballero con fines serios. Como no cuentan con más que unos pocos clientes (una jorobada, un hombre atractivo pero impotente, un joven romántico pero nada pasional, una jipi fogosa y otros personajes por el estilo) tienen que idear todo tipo de trucos para mantenerlos entretenidos y que paguen sus cuotas. Los encuentros entre los escasos clientes de la agencia llevan a una serie de situaciones cómicas que ocupan la mayoría de la cinta y que trasladan una visión heterosexista de los amores y las relaciones.

Aunque uno de los sinvergüenzas bromea diciendo con sorna que “si llegan solo tíos los casamos igual ¿qué importa el sexo cuando el amor es puro?”, el hecho es que todas los contactos y desastrosas escenas de cama se producen entre hombre y mujer. La única ocasión en que se plantea la posibilidad de un encuentro entre personas del mismo sexo, el relato se encarga de retratar esa opción de forma acentuadamente grotesca, con objeto de marcar su otredad. En el Parque del Retiro de Madrid pulula por los urinarios públicos en busca de ligue un chico que parece deficiente mental por sus gestos estrambóticos y las extrañas muecas que hace con la boca. Uno de los protagonistas lo aborda pensando que a lo mejor puede ser la pareja ideal de su clienta jorobada, pero cuando el chico le aclara babeando que es maricón, y comienza a decirle “tío bueno” y “macizo” el otro sale huyendo de allí sin decir palabra. Con objeto de establecer un contraste entre el amor deseable y el deleznable, acto seguido la cámara nos muestra la imagen de una parejita convencional besándose como tórtolos en un banco.



Imagen 484: Maricón y deficiente mental en *Ni te cases ni te embarques* (1982)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2002

205 ~ *La enfermera, el marica y el cachondo de don Peppino*, de Michele Massimo Tarantini (1982)

Se trata de una coproducción hispano-italiana que parodia las convenciones sociales en torno a la homosexualidad y se ríe de las burlas y presiones que sufren por parte de la comunidad quienes han sido

etiquetados como tales. La película cuenta con un alto erotismo en las escenas heterosexuales, en tanto la homosexualidad ausente sirve de pretexto para hacer reír.

Peppino es un dentista italiano con un exacerbado y permanente deseo hacia las mujeres. Cuando su hijo Jean Luca, que ha estado estudiando en Londres, regresa a casa descubre con horror que viene vestido de rosa, con un pendiente en la oreja y una larga melena. Todo el que lo ve asume que es marica y se ríen a sus espaldas. Además Jean Luca quiere dedicarse al culturismo. El abuelo del chico cuando ve las revistas de su nieto, llenas de hombres en bañador mostrando sus músculos piensa también que es marica, así que cambia el testamento antes de ponerse enfermo y morir. Le deja toda su fortuna a su hijo Peppino con una condición: que su nieto Jean Luca se case y tenga un hijo antes de un año. El resto de la trama se reduce a los reiterados intentos de Peppino para que su hijo se acueste con alguna mujer, con objeto de comprobar si es o no homosexual, aunque nunca se le ocurre preguntárselo directamente. Si lo hubiera hecho hubiera salido de su error, ya que el aspecto que traía de Inglaterra era simplemente una moda juvenil importada desde el norte. Todo sale bien para Peppino, ya que finalmente su hijo se casa y tiene un hijo. Pero al final del relato, cuando Peppino muestra orgulloso a su nieto desde el balcón, ve como un chico guapo y musculoso lanza besos a Jean Luca con una flor en la mano; se da por tanto a entender que Jean Luca es posiblemente bisexual, para asombro de su desconcertado padre.

206 ~ *El crack dos*, de José Luis Garci (1983)

Las dos entregas de *El crack* son uno de los pocos intentos en nuestra cinematografía de realizar un *filme noir* adaptándolo a la sensibilidad española. El éxito que obtuvo su cinta de 1981, en la que se limitaba a incluir un chiste de mariquitas, dio la posibilidad a Garci de rodar esta segunda parte, en la que incorpora a dos personajes homosexuales con cierto peso en la trama. El cine negro rodado en los Estados Unidos durante la época en que el código Hays estuvo vigente se veía obligado a ocultar las tendencias homosexuales de sus personajes o a transmitirlos al espectador únicamente a través de insinuaciones; en este caso lógicamente eso no era necesario.

El crack (1981) nos había contado la dura lucha por la justicia de un detective privado y antiguo policía, Germán Areta, conocido por el Piojo. Investigando la desaparición de la hija de un cliente, el Piojo se introduce en el mundo de la alta delincuencia organizada. Su empeño en destapar la trama de corrupción a pesar de las advertencias que recibe, tiene como consecuencia la muerte de la hija de su pareja, a la que había ido a recoger al colegio, por la explosión de una bomba que iba dirigida a él. Tierno con sus seres queridos e implacable con sus enemigos, todo su afán será vengarse del responsable de la muerte de la niña, venganza que llevará a cabo en un viaje a Nueva York. En esta primera entrega el asunto objeto de nuestro estudio únicamente se había tocado fugazmente en una anécdota chistosa: un policía retirado apodado el Abuelo, le explicaba al Piojo que un doctor muy afeminado le había diagnosticado un embarazo, por una confusión en la etiquetación de los botes de orina.

- De piedra me quedé cuando el bueno del Doctor Piñuelas abrió el análisis y me dijo con esa vocecita de marica que Dios le dio. 'Me parece que esto nos complica las cosas, don Ricardo, está usted embarazado'.

El Abuelo imita al doctor con unos gestos y una voz muy amaneradas. En realidad se trata de un chiste de mariquitas en el que la figura del homosexual, queda ridiculizada. Nótese que a pesar de los intentos de suavizar el chiste para que no parezca excesivamente despreciativo ("el bueno del Doctor..." "...que Dios le dió"), la estereotipación que se hace de este personaje es evidente.

El *Crack dos* (1983) retoma la historia del Piojo donde la dejó. Germán Areta sigue con su agencia de investigación privada en Madrid, vive con Carmen y aún no se ha curado del dolor que le produjo la muerte de la niña. El Abuelo, que es un tanto obeso, llama a Germán para encargarle un caso de un amigo suyo, y le advierte:

- Lo que sí me gustaría es que le trataras bien. Es una persona un poco especial.
 - ¿Qué quiere decir especial?
 - Pues que no es ni como tú ni como yo.
 - Entendido. Es alto y delgado -responde con ironía el Piojo, que es bastante bajito.
 - Ya sé que en tu caso está de más hablar de discreción, pero házselo sentir. Mi amigo está pasando un mal momento.

Es significativo que en un diálogo como este el espectador infiera enseguida que de lo que se está hablando es de la orientación sexual del cliente. Si se tratara de alguien "especial" por alguna característica física o psíquica, algún talento particular o algún otro rasgo característico, el Abuelo hubiera tenido que ser más explícito, pero en este caso al ser la orientación sexual un rasgo que contiene una intensa marca social, es suficiente con decir que es "especial". Por otra parte, el Piojo se burla un tanto de la importancia que da el Abuelo a la sexualidad de su futuro cliente, anteponiéndola a otros aspectos que hubieran sido tal vez más

relevantes para el asunto que están tratando.

El cliente es Miguel Sampedro, un hombre maduro que viste correctamente con traje y que no da muestras ni en sus gestos ni en su voz de su preferencia sexual. El hombre explica en un largo monólogo que durante gran parte de su vida había sido un hombre feliz, pero que ahora ya no lo era. En 1960 conoció en una exposición de pintura al que sería durante veintidós años su pareja sentimental, Alfonso Leiva. Alfonso fue valiente, porque estaba casado y rompió su matrimonio. Alquilaban dos pisos puerta con puerta, algo muy frecuente en aquellos tiempos en los que "todo era escándalo, todo era pecado, todo eran inconvenientes". Pero hace tres meses su pareja le dijo por sorpresa mientras cenaban que todo había terminado y que no le pidiera explicaciones. Dejó su piso, desapareció y no contestaba cuando le llamaba al laboratorio en el que trabajaba. Hace quince días recibió una nota en que Alfonso le pedía que dejara de llamarle y que no le buscara, porque odia la rutina que tenían y odia todo lo suyo: sus libros de arte, sus maquetas con olor a pegamento, y sobre todo "esa deprimente colección de musicales de Broadway". Miguel le da unas fotos a Areta y le pide que averigüe dónde vive, qué hace y si hay otro hombre, dando por supuesto que de haber iniciado otra relación sería con alguien de su mismo sexo.



Imagen 485: Miguel y la foto de su pareja Alfonso en *El Crack dos* (1983)

Fuente: DVD. Madrid: Sogepack, 2003

Antes de despedirse, el cliente se interesa por saber si Ricardo, el Abuelo, le había informado. El piojo retoma la conversación que había mantenido con el Abuelo para hacer de nuevo una ironía con la marca social de la homosexualidad y la idea de ser "especial" que se hace tan relevante de forma inmotivada. Ese juego conceptual el espectador es capaz de captarlo, no así lógicamente el cliente.

- ¿Podría hacerle una pregunta? ¿Es que acaso Ricardo no le había ...?
- No, don Ricardo nunca dice nada. Ya sabe, es una persona un poco especial.
- ¿Qué quiere decir una persona un poco especial?
- Pues eso, que no es como usted o como yo ... El sólo vive para su jardín.

Poco después, cuando el Piojo está en una tienda de ropa masculina con su ayudante, el Moro, al que está comprando ropa elegante para que vaya a investigar bien vestido, sale de nuevo la idea de que la otredad de la homosexualidad. Es en este caso a través de una broma que intercambian mientras el dependiente escucha asombrado, uno de los típicos comentarios humorísticos entre los hombres heterosexuales cuando hablan de los homosexuales, contemplados como una especie aparte.

- Oye amo, y si el tipo me pilla infraganti e intenta darme por culo ¿qué hago?
- Pues te dejas ... Una gentileza más de Areta Investigaciones. Ya te dije que era un trabajo sucio.

Tras varios días de investigación el Piojo comunica a su cliente que no hay ningún otro hombre en la vida de Alfonso Leiva, que vive en un hotel, lleva una vida ordenada y no sale prácticamente, excepto para ir al psiquiatra un par de veces a la semana. También que ha tenido un breve encuentro junto al Templo de Debod de Madrid con un colaborador de la empresa en la que trabaja, y que los dos hombres han mantenido una discusión no muy agradable que duró unos cinco minutos. Igualmente le informa de que Leiva tiene una caja seguridad de un banco con una fuerte suma de dinero en sellos, monedas antiguas y piedras preciosas.

La investigación, aparentemente ha terminado, pero pronto sabremos que los dos hombres han aparecido muertos por la conversación del Piojo con el comisario Frutos, que le pregunta que sabía de ellos, y le enseña unas fotos de los cadáveres.

- Eran un matrimonio encantador, tenían clase. (...) Les gustaba el arte, eran muy hogareños. Apenas salían, y cuando lo hacían era a una exposición o a un concierto. Coleccionaban cerámicas y hacían teatrillos de cartón. (...) Se amaban y eran felices.
- Hasta ayer por la tarde. Ayer por la tarde ya no escucharon música, ni jugaron a los teatrillos. Ayer por la tarde este, Alfonso Leiva, le rompió el cráneo a este, Miguel Sampedro, con una figurita de bronce, y este arrepentido se tomó un tubo de barbitúricos.

La hipótesis de la policía no convence ni al Piojo ni al Abuelo. Después de una accidentada investigación en la que destrazan su oficina y asesinan a su ayudante, el Piojo descubre que Leiva trabajaba en una empresa

farmacéutica que se dedicaba a falsificar medicamentos y que quería dejarlo. Para alejar del peligro a su pareja, se había separado de él, lo cual no impidió que la organización los asesinara a los dos haciéndolo pasar por un crimen pasional.

207 ~ *El pico, de Eloy de la Iglesia (1983)*

Este drama abordaba sin contemplaciones un problema que estaba afectando de forma sangrante a la juventud durante la transición: el de la adicción a la heroína y sus repercusiones sociales, especialmente la delincuencia urbana. La historia se desarrolla en Bilbao, y con objeto de intensificar su cualidad dramática une en el relato a dos jóvenes adictos de orígenes sociales e ideológicos totalmente opuestos: Paco es el hijo del comandante Torrecuadrada de la guardia civil y Urko su mejor amigo el hijo del Francisco Aramendía, líder de un partido independentista vasco. A raíz de su enganche con la heroína los dos chicos, que aún no han cumplido los dieciocho años, se ven en la necesidad de traficar para conseguir sus picos y entran en un círculo de destructividad que desemboca en el asalto a la casa de su proveedor en Baracaldo, el Cojo, a quien asesinan junto a su mujer, y finalmente a la muerte de Urko por sobredosis. Los dos padres se ven abocados a trascender sus diferencias ideológicas y unir esfuerzos para proteger a sus hijos.

El personaje que nos interesa analizar con más detalle es un escultor de mayor edad, Mikel Orbea, que muestra un vivo interés por Paco. Vendiendo chocolate Paco se lo encuentra un día en un pub. De la conversación entre ellos se desprende que han tenido anteriormente alguna relación esporádica remunerada, pero Paco tiene reticencias a repetir porque su preferencia sexual es hacia las mujeres, y aunque necesita dinero no quiere conseguirlo así. Mikel le recuerda que la última vez no lo pasó tan mal y le persuade para que le acompañe a su casa. Les vemos a los dos en la cama semidesnudos, fumando; se sobreentiende que han tenido alguna práctica sexual, pero acerca de ese asunto se omite todo detalle.

- Desde luego, a pesar de lo mariconazo que eres me caes bien.

- Vaya hombre, y tú a mi también ... aunque seas hijo de un picoletto con una estrella de ocho puntas.

Mikel aparece retratado como una persona comprensiva, buen amigo y solidario. Un vasco que piensa que su tierra es de todos los que quieran vivir en ella y que juega un papel positivo en la trayectoria del muchacho. Intenta infructuosamente que Paco se dé cuenta del error en que ha caído enganchándose, y más tarde, cuando éste hace su primer intento de desintoxicarse le acoge en su casa y le ayuda con éxito a pasar el mono.

Paco le ha dicho a su padre lo que le ocurre y éste se ha mostrado inflexible, intentando obligarle a que revele quién le proporcionaba la heroína. Tras una fuerte discusión el chico se va de la casa familiar y se refugia en la de Mikel, quien le pone como condición que debe dejar de pincharse, y está a su lado durante todo el duro proceso de desintoxicación. Cuando ya lo ha conseguido y se despide, Paco le comenta que quiere irse de Bilbao para cambiar de ambiente.

- Sí Mikel, me tengo que ir. Es la única forma de romper con todo.

- Ya, quieres romper con todo.

- Contigo no me gustaría romper, pero ya sabes que nunca te correspondería de verdad a lo que tú sientes ... y no quiero portarme contigo como un chulo.

Después de este primer intento de desenganche de la heroína Paco vuelve a la casa familiar para ver a su madre, que padece de un cáncer y está cercana a la muerte. Todo ese tiempo se ha mantenido oculto de su padre, que ha estado buscándole infructuosamente; éste en el proceso ha sufrido cierta transformación de su orgullo como militar a una especie de humildad ante el dolor que le produce la situación en la que está su hijo.

Durante un tiempo todo va bien. Paco se encuentra con Urko, que también se ha limpiado de la heroína y empiezan a disfrutar de nuevo de la vida. Pero se reúnen otra vez con Betty una chica que trabaja en una barra americana y que es consumidora. Mantienen un trío sexual con ella en el que se ve de forma bastante explícita imágenes de los tres jóvenes en la cama; después vemos que los dos chicos se están duchando juntos, jugando con el agua, y comentando que antes no se les levantaba, contentos de las erecciones que tienen ahora. No se resisten sin embargo a la tentación de meterse de nuevo un pico con Betty y eso les lleva a una recaída.

La desesperación lleva a Paco a robarle a su padre la pistola reglamentaria, y a asaltar junto con Urko a su antiguo proveedor de Baracaldo, el Cojo. Consiguen hacerse con una cantidad importante de droga, pero dejan detrás los dos cadáveres de el Cojo y de su mujer abatidos a tiros por Urko. Se refugian entonces en casa de Betty, para meterse pico tras pico.

Entretanto, los padres de los muchachos los buscan, y pensando que tal vez Mikel Orbea pueda saber algo le hacen una visita. En contra de su voluntad registran su casa y ven que allí hay dos menores:

- Son dos amigos. Nos estábamos divirtiendo mucho antes de que ustedes vinieran a dar la lata.
- Así que usted se divierte con chicos ...- comenta el comandante.
- ¿Pues claro, no le has explicado al comandante que yo soy maricón? -le pregunta Mikel con aplomo al político.

El comandante le pregunta qué ha tenido que ver con su hijo y se muestra violento. Los dos padres se van después de esta tensa conversación en la que el escultor defiende con orgullo su preferencia sexual sin dejarse amilanar por la actitud despreciativa del comandante de la guardia civil. En este sentido, el relato lejos de problematizar la relación entre Mikel y los adolescentes, lo presenta como una opción sexual que aporta placer y que no ofrece ningún peligro, al contrario que la heroína; y al escultor se le retrata como una buena persona, sensible y solidaria. Es una de las pocas muestras en las que el cine español ha ofrecido este punto de vista; actualmente la creciente presión social que existe en torno a la sexualidad del adolescente haría prácticamente imposible la representación no problematizada de este tipo de relaciones sin que se produjera cierto revuelo mediático.

La historia termina con la muerte de Urko de sobredosis y con una escena junto al acantilado en la que el Comandante Torrecuadrada le pide a su hijo que le de la pistola y la droga, las pruebas del delito cometido, las introduce en el tricornio y lo tira al mar. A pesar de la disonancia de valores que le produce, el guardia civil se decanta por defender a su hijo, demostrando que, más allá de sus galones, es ante todo un hombre.

En la continuación, *El pico 2*, (1984), después de ir a Madrid a casa de su abuela acompañado por su padre, Paco intenta de nuevo desengancharse de la heroína. En su peregrinaje por médicos y psiquiatras únicamente encuentran ayuda útil en una doctora chilena que les recomienda la deshabituación con metadona, terapia sustitutiva que aún no estaba autorizada en España. Pero a pesar de los esfuerzos de ocultar el crimen en que ha participado su hijo por parte del comandante Torrecuadrada, a Paco lo juzgan y lo ingresan en la cárcel de Carabanchel. Allí le retiran el tratamiento de metadona y empieza a sufrir de nuevo el síndrome de abstinencia.

En esta segunda entrega del melodrama no aparece un personaje homosexual con una función positiva al estilo de Mikel Orbea, como ocurría en la primera parte. Por el contrario, en esta ocasión el relato recurre el cliché de los dramas carcelarios según el cual la sexualidad entre hombres es intrínsecamente violenta y se manifiesta en unas relaciones de sumisión y dominio.

El mejor amigo que hace Paco es su compañero de celda el Pirri, quien le explica que a él nada más entrar aparte de robarle le rompieron el culo. Los dos se introducen de nuevo en la heroína a través del Lendakari, un preso vasco que está agradecido con Carlos por haber participado en el asesinato del Cojo, que convertido en confidente de la policía le había denunciado. Paco y Pirri caen bajo su protección y pasan a vivir a su celda. Además de con el Lenda, comparten la habitación con el Perrito, un varón transgénero con pene y senos que "iba para travesti"; no se dan más detalles acerca de si su naturaleza es intersexual o si es una transexual sometida a una intervención hormonal. El plan del Lendakari es rajarse el abdomen con una navaja al mismo tiempo que el Perrito -se sobreentiende que puedan ser pareja, pero no se hace explícito- para que les manden al hospital y desde allí escapar. Pero el Perrito no es capaz de herirse y el único que se va de la celda es el Lenda.



Imagen 486: Paco, Urko y Betty hacen un trío en *El Pico* (1983)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006



Imagen 487: Paco a merced del Texas y su grupo de bujarrones en *El Pico 2* (1983)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006

Esa noche Paco y Pirri se ceban insultado al travesti, llamándola maricona y cobarde mientras ella llora. Se pasan la noche pinchándose la heroína que les queda y a la mañana siguiente descubren el cadáver de la Perrita, que se ha cortado las venas. La cámara se recrea en las sorprendentes imágenes de su cuerpo desnudo con su pecho peludo con tetas y su pene, así como en el brazo goteando sangre.

Sin el Lenda, Paco y el Pirri tienen que acercarse a otros de los que dentro de la prisión manejan heroína para conseguir sus dosis. Se trata del Tejas y su grupo. Ya el Pirri le había advertido a Paco al entrar en prisión.

- Mira esos, también trapichean con burro, pero ojo con ellos, que son unos bujarrones.

El Tejas y los suyos, ya se había acercado en una ocasión para provocar a Paco.

- Si es que vas que lo tiras, chaval, me estás poniendo la cebolla que hago aguas.- le dice el Tejas tocándose el paquete.

Entre risas aluden a la posibilidad de ir a su celda y tener sexo con ellos a cambio de un pico. Le meten mano por debajo de la camiseta y le preguntan si en el culo tiene un callo, igual que el que tiene en el brazo por picarse. La llegada del Lenda había frenado la violenta situación.

Ahora que ya no cuentan con el suministro de heroína que les proporcionaba el Lenda, ni con su protección, Paco tiene que someterse a los deseos de el Tejas y los suyos. A estos se les retrata como unos hombres malvados, hedonistas y deseosos de encontrar placer sexual desempeñando el rol activo en relaciones en las cuales someten y humillan a otros hombres más débiles. No obstante hay una diferencia con otros dramas carcelarios: en este caso no se trata de hombres bisexuales que por las circunstancias se entregan a esas actividades sexuales, o al menos ese detalle no se hace explícito en el relato, sino exclusivamente homosexuales.

En su celda, el Tejas le dice a Juan que en prisión tiene a todos los chavales que quiere, pero que eso de tirarse al hijo de un comandante de los picoletos tiene cierto morbo. Que le va a poner un pico en la ingle, pero que tiene que follar con los cuatro. La violenta escena se omite. Después de haberse sometido, el Tejas se niega a proporcionarle más droga y se queda con cuatro mil pesetas de Juan por el Pico, diciendo que ellos follan gratis. Paco se queda con el culo sangrando abundantemente.

En el resto de la película no vuelve a tocar este asunto. Después de salir de la cárcel y de distintas vicisitudes, Paco termina como traficante de drogas y confidente de la policía con Betty como pareja y un hijo de ambos.

208 ~ *Que nos quiten lo bailao*, de Carles Mira (1983)

Divertido musical arraigado en la tradición folclórica valenciana, cuya estética barroca y colorista en la confección de los decorados y figurines recuerda a las esculturas falleras y a las fiestas de moros y cristianos. Se nos traslada a un pasado imaginario, los siglos XV o XVI, en la que las dos religiones convivían en la costa levantina. Isabelita, la hija de los marqueses de Mocoño es raptada por los moros y tras ser subastada en un mercado de esclavos acaba en el harén del sultán Al Parrús. El inicial desconsuelo de la virtuosa cristiana pronto se disuelve en contacto con ese ambiente hedonista en el que las danzarinas mueven sus cuerpos sensuales al son de los ritmos orientales y todos se entregan a los placeres de la carne. Una bella esclava la acaricia con las manos y con tiernas palabras mientras toman un baño de leche de burra, insinuándose para una relación lésbica; goza de la amistad y protección de los eunucos, con los que lleva a cabo un desternillante número musical; baila la danza de los siete velos para el sultán y con él pierde la virginidad.

Al rescate de Isabelita acude un grupo de cristianos, encabezados por Fray Jacinto. Van rezando por los campos una ocurrente letanía: “Fellatio peccatorum, liberanus domine, mama tentatione, liberanus domine, cunilingüis, liberanus domine, sexus peccatorum...”. Logran entrar a palacio disfrazados de mujeres con cántaros en la cadera, pero son descubiertos. Cuando los moros se disponen a caparlos atándoles un tubo pirotécnico a los genitales y prendiendo la mecha para que la castración vaya acompañada de fuegos artificiales, el moro Alkanfor se fija en Fray Jacinto. Le mete mano en la entrepierna, y al comprobar lo bien dotado que está decide salvarle el miembro viril y tomarlo a su servicio. Se insinúa que Alkanfor es algo



Imagen 488: El encuentro entre Alkanfor y Fray Jacinto trasciende las diferencias religiosas en *Que nos quiten lo bailao* (1983).

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

ambivalente en el sexo porque dice que está cansado ya de “las peritas en dulce” y le apetece ahora un “buen boniato”. Para seducir a Fray Jacinto canta y danza ante él con un aspecto bastante hilarante, ya que viste un vaporoso traje femenino que contrasta con su corpachón peludo.

Redondas son las carnes que incitan al amor, alzando mil pasiones su aroma embriagador...
Además, gozarás mucho más si me das al compás con el zas por detrás.
Ardientes son las carnes que incitan al amor, alzando mil pasiones su mágico calor...
Además, gozarás mucho más si me das al compás con el zas por detrás.
Las rosas son las carnes que incitan al amor, alzando mil pasiones su cálido licor...

Cada vez que Alkanfor entona el estribillo que acaba en “por detrás” se da la vuelta y le ofrece el culo al fraile, que lo observa atónito y comiendo dátiles sin parar. Aunque la subsiguiente relación íntima se omite no es difícil imaginar lo que ha ocurrido cuando los vemos durmiendo tranquilamente rodeados de manzanas y otras frutas.

El número musical que clausura este sensual *carpe diem* valenciano deja claro que la pareja tiene un lugar legítimo en este universo recreado y deseado que da cabida a todos. El sultán Al Parrús va invitando a salir a escena a los personajes que han participado en el espectáculo: los marqueses de Mocorroño, las danzarinas, los eunucos, Alkanfor y Fray Jacinto, la guardia mora, las chicas del harén... y todos cantan:

Ven, cariño, ven con nosotros,
ven, ven al harén.
Pásatelo bien con nuestro vaivén.

209 ~ *Los caraduros, de Antonio Ozores (1983)*

Tópica cinta cómica repleta de mariquitas risibles hasta la obsesión. Cuenta las peripecias de tres empresarios poco honrados que intentan conseguir que el gobierno expropie sus ruinosos negocios como hizo con Rumasa. Entre otras cosas se oyen chistes muy malos como aquel en el que se confunde el saludo en árabe “salam aleikum” con el insulto “eres maricón”. Se ve a un travesti entrar en una lencería y pedir con voz muy varonil un sujetador aunque no tenga nada que sujetarse. Un mariquita que estaba tomando rayos uva en un salón de belleza sale desnudo gritando socorro y con la espalda quemada a rayas asegurando que le ha dado un calambre tremendo; el dueño comenta que le extraña, porque carece de los polos positivo y negativo, y el otro responde que el polo suyo es el neutro, lo que desencadena las risas del resto. Hay un abuelo lujurioso que no para de hacer chistes de mariquitas. Y también un hombre muy afeminado y con un apego enfermizo hacia su madre que es aficionado a travestirse en secreto; tiene una novia desde hace años con la que nunca se ha acostado, lo cual hace pensar a los demás que debe ser una “maricona”; aunque él afirma categóricamente que no, sus actitudes crean una disonancia y hacen que dudemos seriamente que esté diciendo la verdad. Solo al final, cuando su novia se viste de hombre y él de mujer vence sus pudores y se lanza a hacer el amor desenfadadamente con ella.



Imagen 489: Risas en torno a una mariquita tostado a rayas en *Los caraduros* (1983)

Fuente: VHS. Madrid: Weekend Vídeo, 1992

210 ~ *Huevos revueltos, de Enrique Jiménez Pereira (1983)*

El comprador potencial que accediera a la cinta VHS y observara la chocante composición fotográfica que ilustra su contenido, podría suponer que la película aborda de algún modo el asunto de la sexualidad entre hombres, ya que es portadora de ciertas connotaciones homosexuales bastante obvias. En ella se ve a una larga fila de hombres desnudos, imagen que rezuma un evidente homoerotismo, tras una mujer madura que parece estar machacando algunos ingredientes en un mortero; no da la impresión de que la motivación para seguir a esa mujer sea erótica, sino tal vez alimenticia. Por lo demás, el título del filme evoca la promiscuidad sexual de una forma un tanto imprecisa, con esos testículos (huevos) que se mezclan y revuelven y que nos pueden inducir a imaginar a hombres que de algún modo están juntando sus genitales.

Sin embargo, las expectativas que se hayan podido crear al respecto se quiebran en seguida, porque se trata de una comedia heterocentrada que recrea un ambiente social en el que la homosexualidad no tiene cabida excepto para hacer algún que otro chiste facilón. La película se burla de la hipocresía social y de las miserias de la pequeña burguesía, los funcionarios y las clases trabajadoras, con abundantes diálogos chuscos acerca de temas muy variados, desde los embarazos no deseados hasta el desempleo o la prostitución. La homosexualidad se aborda también un par de veces, pero siempre de forma despectiva. En cierta ocasión uno de los personajes, un joven ingeniero en paro, está llamando por teléfono en respuesta a los anuncios de empleo del periódico.

Oiga, llamaba por el anuncio ese que dice: "Joven dispuesto a viajar, extraordinarias aptitudes, buen sueldo..." ¿Podría decirme cuanto ofrecen? . ¡Cien mil, caramba! Claro, claro que estoy dispuesto a viajar, a viajar y a... ¡No, eso no, eso nunca! -El chico cuelga- ¡Viejo asqueroso, inmoral, indecente, pensaba que yo era gay!



Imagen 490: Detalle de la carátula del VHS de *Huevos revueltos* (1983)

Fuente: VHS. Barcelona: Vadimon, 1984

Además de este chiste tan malo, el guión incluye un burdo malentendido típico de la modalidad indirecta cuando dos personajes masculinos están bebiendo y cantando abrazados *Asturias patria querida* para celebrar la próxima boda de una jovencita que se había quedado embarazada. En esto entra en la habitación la esposa de uno de ellos, que se indigna al pensar que deben de estar liados.

211 ~ *El violador violado*, de Juan José Porto (1983)

Esta comedia comienza con una escena que pretende sorprender y hacer reír: un violador múltiple que está produciendo conmoción en la ciudad de Granada se abalanza sobre una mujer, pero cuando se da cuenta de lo que ella tiene entre las piernas sale huyendo de allí mientras la estrafalaria travesti a la que había intentado violar ruega que no se vaya a grito pelado en la oscuridad de la noche. Poco más sabremos del misterioso individuo que da título a la película hasta que una mujer lujuriosa se encargue de desinhibirle; en realidad el violador violado no es más que un pretexto para dar un título sensacionalista a un relato de lo más tópico.

Los verdaderos protagonistas de la historia son Fernando y Jenaro, socios en una ruinosa inmobiliaria y antagónicos porque representan modelos totalmente diferentes de masculinidad. Fernando es chulito, inequívocamente hetero, ligón y un embaucador nato que siempre se sale con la suya; por su parte Jenaro es timorato, inseguro, sigue los tontos consejos de su psiquiatra y es quien recibe todas las tortas. El ridículo figurón que encarna Jenaro no es homosexual de forma explícita, pero tiene todas las papeletas para que el espectador masculino lo considere como tal y se desidentifique de él. En los diálogos hay bromas que apuntan en esa dirección, como cuando Fernando le reprocha a Jenaro que haya llegado tan tarde y le comenta que ya temía que el violador le hubiera desgraciado. Jenaro le pregunta entonces si él cree que ese tío "le hace a pelo y a pluma", es decir, si es bisexual, palabra que aquí no se utiliza. Fernando responde que ese tío seguro que se tira a todo lo que tenga por delante, y el otro replica que con la mala suerte que tiene seguro que se queda embarazado. Nada se hace explícito acerca de las preferencias de Jenaro, que parece más asexual que otra cosa, incluso hasta la última escena en la que se recrea burdamente el final de *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot) de Billy Wilder; Jenaro se ha disfrazado de monja, un joven se le acerca para declararle su amor y ella le rechaza diciéndole bruscamente con voz masculina que él es un hombre. "Nadie es perfecto", comenta el otro chico, y Jenaro se queda pensando en qué película habrá él escuchado ya eso.

212 ~ *El currante*, de Mariano Ozores (1983)

Una más de las comedias de la transición en la que se incluye a un mariquita estereotipado que sirve como contrapartida al simpático protagonista hetero. El héroe hispano del filme es Manolo, que además de cobrar el paro trabaja como albañil a destajo, como fontanero, como electricista y lo que surja, todo con tal de poder pagarle el mejor colegio del país a su hija, ante la cual finge ser millonario. Otra de las habilidades de Manolo es haberse hecho pasar por mariquita para ganarse la confianza de Rigoberto, un homosexual grotesco que regenta una agencia de alquiler de coches. Como quiere conseguir que éste le preste todos los jueves un vehículo con el que poder ir a visitar a su hija, Manolo mimetiza los amaneramientos y el lenguaje

de don Rigo, se pone también un pañuelo al cuello, habla con él de asuntos triviales como los últimos locales de ligue que se han abierto, le da esperanzas de una relación seria y frena con un falso pudor los intentos del otro de meterle mano. Hablan incluso de casarse en Londres, posibilidad que se representa como una ridiculez, ya que aquí que dos hombres formaran una pareja estable se contemplaba como algo fuera de lugar. De don Rigo se ríen todos. Unos le llaman “rarito” y otros “marica”. Por ello, sus intentos de obtener el amor del protagonista quedan frustrados, a pesar de lo cual demuestra ser buen amigo, ya que en última instancia perdona a Manolo el haberle engañado y le ayuda a conseguir sus objetivos.



Imagen 491: La posibilidad de que Rigoberto forme una pareja homosexual se considera una ridiculez en *El currante* (1983)

213 ~ *Asalto al Banco Central*, de Santiago Lapeira (1983)

Recreación de un suceso real que tuvo lugar el 23 de mayo de 1981 en Barcelona, día en que un grupo de delinquentes comunes asaltó el Banco Central sito en la Plaza de Cataluña, tomó a más de 200 rehenes y exigió la libertad de los inculcados por el fallido golpe de estado del 23-F. Si el asalto fue financiado realmente por la ultraderecha o esa fue la coartada que emplearon los asaltantes para intentar hacerse con el dinero sigue siendo un misterio. La película empieza narrando los momentos previos al suceso; por ciertos rumores tanto las fuerzas del orden como algunos periodistas estaban al tanto de que alguien estaba reclutando gente para un asunto importante.

Un diálogo un tanto vago entre dos de los participantes en el robo ubica la homosexualidad en el ámbito de la marginalidad; se trata de los hermanos José Luis y Manolo, que están charlando borrachos en un parque.

- Y ese Mariano tiene un culito guapo. Es una lástima que le de por ahí, más de uno perdería la cabeza por él. ¿Te suelta mucha pasta? - pregunta Manolo.
- Es demasiado chaval, no tiene un puto duro - responde José Luis.

Nos enteramos de que José Luis acaba de salir de prisión y que ahora vive con ese chaval; se alude también de forma un tanto abstracta a la prostitución masculina. El hecho de que José Luis no aparezca demasiado estereotipado, sea uno más de los asaltantes y se le valore por “los cojones” que tiene porta un matiz ligeramente normalizador. Pero lo curioso es que la vida íntima del resto de personajes de distintos estamentos (periodistas, políticos, policías, confidentes y delinquentes) queda más bien en segundo plano. Sin embargo, parece haberse sentido la necesidad de resaltar ligeramente la figura de José Luis mencionando sus gustos sexuales y vistiéndole de forma algo más llamativa que el resto; probablemente porque es precisamente a José Luis a quien vemos caer abatido dramáticamente a tiros cuando los GEO atacan y ocupan el banco.



Imagen 492: José Luis tiene un trágico final en *Asalto al Banco Central* (1983)

Fuente: DVD. Barcelona: DVD Spain, 2004

214 ~ *El pico 2*, de Eloy de la Iglesia (1984)

Véase *El Pico*, de Eloy de la Iglesia (1983)

215 ~ *La muerte de Mikel*, de Imanol Uribe (1984)

Este drama saca a la luz la homofobia que impregna el tejido social y que condiciona las decisiones políticas también en los partidos de izquierdas. Mikel es un joven que regenta la farmacia de un pueblo cercano a Bilbao, y es militante de un grupo abertzale. Su matrimonio con Begoña va de mal en peor. Llevan unos meses separados porque ella se ha ido a Holanda. Ahora que va a volver a él parece resultarle indiferente. A su regreso parece más interesada que él en que su relación mejore, y se queja de que el sexo entre ellos ha sido siempre un desastre.

Una noche que Mikel vuelve bastante bebido de las fiestas del pueblo, se mete en la cama, empieza a

hacerle sexo oral a Begoña y sin motivo aparente la muerde salvajemente, produciéndole un grave desgarró en la vulva, lo cual provoca su separación definitiva. Su mejor amigo, que es médico, le sugiere que vaya a un psiquiatra, porque lo que ha hecho es síntoma de un desequilibrio emocional.

Mikel acude a Bilbao para tener la consulta con el psiquiatra, y luego a una sala de fiestas donde actúa Fama, un famoso travestí; parece fascinado con el espectáculo. Lo siguiente que vemos es que ha pasado la noche con Fama y que se está vistiendo para irse, con cierta prisa. No se nos ofrece ningún detalle acerca de su relación sexual y hay una total carencia de erotismo. El diálogo entre ambos es bastante tenso. Mikel no quiere tomar un café y quiere irse cuanto antes.

- ¿No me das un beso de despedida?
- No ahora, no.
- ¿Qué te pasa? Anoche no tenías tantos remilgos.
- Anoche estaba muy borracho, y me alegro.
- Al principio todos los maricones sois iguales.

Mikel le da una bofetada y enseguida le pide perdón. Fama le recuerda que tiene que pagarle, que anoche hablaron de dinero. Él le contesta que tiene lo justo para el viaje, que le mandará un talón. Y ella que ya le pagará la próxima vez. Luego queda claro que el dinero se lo pide por humillarle, porque en realidad si se ha acostado con él es porque le gusta. Inician así una relación afectiva que se basa sobre todo en la amistad; aunque se sobreentiende que hay más momentos de sexo, en el relato no se hace explícita ningún encuentro íntimo más. Sus diálogos se centran en sus confidencias; Fama contándole el intento de suicidio que tuvo, y el proceso que le llevó a la aceptarse a sí misma, ayuda a Mikel a cambiar de actitud.

Uribe no usa etiquetas para clasificar a Mikel. Se limita a describir las acciones del protagonista y los efectos que éstas tienen en su entorno familiar y social. Incita al espectador para que busque sus propias respuestas a los interrogantes que van surgiendo, pero realmente el reto no es demasiado complicado. El retrato que nos ofrece del protagonista es tal vez demasiado plano, con ausencia de matices, al igual que los diálogos.

A Mikel le proponen ser segundo en la lista para el ayuntamiento, y acepta, pero en cuanto le ven paseando por el pueblo con Fama le quitan de las listas sin darle mayores explicaciones. Mikel grita con furia a sus compañeros de partido que son "unos curas de mierda". Curiosamente, casi la única persona de su entorno que se muestra comprensivo y no le juzga es el cura del pueblo. Su madre, sin embargo, le pide que sea discreto, porque no desea que en el pueblo murmuren de ella. A pesar de todo, Mikel decide dejar de ocultarse y vivir libremente su personalidad; aunque no se califica a sí mismo con una etiqueta concreta, sí manifiesta que está teniendo problemas porque los demás le consideran homosexual. Planea también dejar el pueblo y rehacer su vida; empieza a recuperar las ilusiones y las ganas de vivir.

Repentinamente, Mikel fallece en extrañas circunstancias. Lo descubre su hermano por la mañana en la cama. Por la expresión de gravedad y de dolor de la madre, como si ya lo supiera, sospechamos que ella tuvo algo que ver: que antes prefiere tener a su hijo muerto, que dejarle adoptar un estilo de vida para ella inaceptable. Después de la imagen inquietante de esa mujer que mira al infinito vestida de negro, presenciamos el entierro de Mikel, que los abertzales intentan instrumentalizar para sus fines políticos.

Referencias específicas: Arroyo (2011, pp. 70-73), Alfeo (1999, p. 75)

216 ~ *Poppers*, de José María Castellví (1984)

El reclamo que hace la película con el título -el *popper* es una sustancia que aumenta el ritmo cardíaco y se emplea con cierta frecuencia en los ambientes homosexuales- y el cartel de estética *leather* que lo anuncia podrían hacernos pensar que es de temática gay, pero no es así. Se trata de un drama con tintes homófobos en el que un héroe heterosexual de clase baja elimina junto con su chica a varios ricachones malvados y frívolos, incluidos dos perversos homosexuales.

Santos es un guitarrista de rock que pasa varios años en la cárcel por una disputa de celos en la que asesinó a un joven llamado Mario con un cuchillo. Al salir de prisión recibe una misteriosa oferta a través de Lola, una gogó con la que tiene sexo toda la noche en una lujosa mansión. Al despertar la chica no está. Resulta que se encuentra en la residencia de Pablo Yordan, el padre de Mario, que ha planeado una cruel venganza contra el asesino de su hijo. Con él hay otros cuatro distinguidos personajes: Gabi, Álex, Max y



Imagen 493: Relación entre Mikel y Fama en *La muerte de Mikel* (1984)

Fuente: DVD. Bilbao: EITB, 2005

Dan.

El macabro juego de Pablo Jordan es una cacería en la que Santos será la presa. Le darán una hora de ventaja y una bolsa con brillantes por valor de un millón de dólares. Si consigue huir podrá quedarse con la bolsa, pero son muy pocas las posibilidades de que Santos salga con vida del coto de caza. El chico corre perseguido por los cinco hombres a caballo. Logra matar en primer lugar a Álex tirándolo del caballo y mordiendo la yugular y escapa con éxito del coto de caza.

A partir de ahí Santos se convertirá en el cazador de quienes le humillaron, e irá eliminando uno a uno a los otros cuatro hombres gracias a la ayuda y la información que le da Lola, con la que entabla una relación sexualmente apasionada.

Para el asunto que nos ocupa interesa que nos detengamos en dos de estos personajes a los que Santos da caza. Se trata de Max y Daniel, una pareja de homosexuales. Los conocemos cuando Max, el director de teatro Maximiliano Solari, da instrucciones a los actores que están ensayando un absurdo divertimento anglosajón, "elegante, frío y perverso", en el que un conjunto de jovencitos entregados a prácticas sadomasoquistas esperan ansiosamente a un arcángel para tener sexo con él. Max es un hombre maduro, ligeramente afeminado, que ostenta un llamativo fular rojo, intercala de forma pedante frases en distintos idiomas sin venir a cuento, y es además sumamente pretencioso, ya que compara su genio al de Bellini o al de Visconti. Su productor es Dan, quien hace de mecenas de Max y financia sus proyectos de teatro contemporáneo porque le quiere y porque tiene tanto dinero que no sabe qué hacer con él.

Para eliminarlos, Santos y Lola se disfrazan de jóvenes undergroud, vestidos de pieles negras y abordan a la pareja en un local en el que transcurre una fiesta gay con hombres musculosos semidesnudos y unos animadores sudorosos que hacen extrañas escenas picando piedra. Pensando que han ligado, Max y Dan se los llevan al teatro para montar un número sexual. Allí Lola apuñala a Max mientras lo besa en la boca, y Santos a Dan mientras lo penetra por el ano. Dejan los dos cuerpos desnudos, únicamente vestidos con calzoncillos de piel negra y clavados a un madero.



Imagen 494: Max y Dan poco antes de ser asesinados por Santos y Lola. *Poppers* (1984)

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2005

217 ~ *Vestida de azul*, de Antonio Giménez Rico (1984)

Drama en tono documental, basado en la vida real de seis transexuales y travestis en Madrid, protagonizado por ellos mismos. Se intercalan escenas teatralizadas con las declaraciones de los personajes, que cuentan en primera persona sus experiencias y sus puntos de vista acerca de la vida en entrevistas que se desarrollan en sus casas. También conocemos más sobre ellas en varias reuniones en la que charlan e intercambian impresiones, así como por las declaraciones de familiares y gente cercana.

Lorenza es de una familia humilde de Cádiz que rondará los cincuenta años y antes de empezar a travestirse fue mayordomo en una rica casa de la nobleza; afirma que era un ambiente un tanto degenerado en que los condes, marqueses y duques se dejaban verdes los unos a los otros y se ponían continuamente los cuernos. Ha estado varias veces encerrada en Carabanchel por dedicarse a la prostitución, pero es lo único que puede hacer porque en ningún sitio le dan trabajo. Se ha operado los pechos para hacerse un implante de silicona. Le gusta vivir sola y a lo único que le teme es al acoso policia.

René tiene 21 años, siempre se ha sentido mujer y se ha comportado como tal. Ha comenzado a hormonarse e iniciado el proceso de cambio de sexo con la ayuda de un médico. Aspira a operarse los senos, quitarse la nuez y darse algunos retoques más, además de concluir el proceso con la eliminación del pene. Quiere vivir como una mujer y ganarse la vida como peluquera.

Jose Antonio tiene 20 años y se dedica a la prostitución de lujo con un aspecto totalmente femenino; cuida su aspecto, capta a los clientes por teléfono y tiene mucho dinero. Nos explica con detalle los servicios que ofrece: el griego, el tailandés, el inglés. Vive con un chico con el que mantiene una relación estable y del que recibe todo el apoyo que necesita. La cámara nos ofrece detalles de su casa y de la pareja haciendo su vida cotidiana mientras su voz nos explica cuales son sus aspiraciones e inquietudes. Se califica a si mismo de travesti y tiene creencias religiosas. Se plantea operarse los pechos y los pómulos, "pero de abajo nada"

Francisco tiene 23 y trabaja como transformista en espectáculos en el que hace desnudos integrales, y a veces ejerce la prostitución. Se ha implantado unos pechos de silicona; la película ofrece imágenes explícitas de la operación quirúrgica. Pero no se plantea operarse abajo, porque "un cuerpo de una mujer que se dedique a la prostitución con un cerebro de hombre puede ser una máquina de hacer dinero".

Juan también se dedica al espectáculo haciendo imitaciones, entre otras, de la Pantoja. Desde siempre se ha sentido mujer y desde los trece años empezó a travestirse, aunque no le agrada la idea de operarse el pene. De etnia gitana, se considera bailarina y artista, como mucho transformista; solo ejerció la prostitución al principio porque su padre no le daba dinero para que no se comprara ropas femeninas.

José tiene ahora unos treinta años y también se sintió siempre mujer. Desde los dieciocho años empezó a maquillarse y a adoptar una apariencia más andrógina. A los 22 se casó con una chica, que desde el principio le dio mucho cariño y aceptó aparentemente qué el fuera mariquita y le gustara travestirse. No obstante, luego se separaron y ella tuvo un hijo con otro hombre. Ahora José trabaja como transformista y vive con un chico más joven que él, con el que mantiene una relación de pareja abierta.

Lo más valioso de este semidocumental es que trasciende el discurso médico para expresar las opiniones y reflexiones de los personajes. A excepción de René que piensa que eso la ayudará a realizarse totalmente, el resto de los comentarios acerca de la operación de cambio de sexo no son muy favorables. Por la experiencia de otras compañeras que han eliminado el pene, comentan que eso las ha vuelto locas, que han perdido la posibilidad de experimentar placer, y que para tener eso "como una hamburguesa" mejor se quedan como están. Este punto de vista que aportan las protagonistas es interesante, porque contradice el discurso médico que hasta hace pocos años ha predominado, y que se ha reflejado en gran cantidad de películas que abordan el tema de la transexualidad, según el cual su destino final es necesariamente pasar por el quirófano para su transformación completa en mujer. Aquí sin embargo la mayoría de ellas se sienten satisfechas siendo mujeres con un pene plenamente funcional por las ventajas que le ofrece en su ejercicio como prostitutas o como transformistas, y por el placer sexual que les da. La película tampoco se detiene a hacer propaganda de la vaginoplastia explicando con detalle cómo es el procedimiento quirúrgico, lo cual ha sido muy frecuente en el cine de temática transexual, que con frecuencia ha animado a someterse a ella a su público objetivo. Mas de veinte años tendrían que pasar para que las travestis pudieran en España cambiar legalmente su sexo sin necesidad de haberse sometido previamente a la castración o la vaginoplastia.



Imagen 495: Tres de las protagonistas. *Vestida de azul* (1984)

Fuente: VHS. Madrid: Tricorp, 1985

218 ~ *La noche más hermosa*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1984)

Comedia dramática que tiene como tema central los celos que torturan a uno de los personajes principales, pero cuyo verdadero protagonista es una inteligente transexual que se aleja del estereotipo, es valorada en su entorno y triunfa tanto profesionalmente como en el amor.

Federico, jefe de cadena en la televisión nacional, considera que Elena es la esposa y madre ideal para sus dos hijas; la vigila incesantemente temeroso de que ella le sea infiel, lo cual no es óbice para que él tenga un lío con la actriz transexual Bibí Andersen. En la primera escena de cama que tiene lugar entre Federico y su amante no sabemos aún si Bibí representa el papel de transexual o simplemente el de mujer; probablemente por ello la cámara se permite el lujo de trasladar el encuentro sexual con cierto erotismo, si tenemos en cuenta que las relaciones eróticas expresamente homosexuales pueden resultar incómodas a un sector amplio del público. El asunto se aclara cuando Federico, que se ha empeñado en que Bibí haga de doña Inés en una serie televisiva sobre don Juan Tenorio, discute con uno de los miembros de su equipo acerca de las dificultades que están teniendo para encontrar al protagonista masculino:



Imagen 496: Bibí es una transexual valorada en su entorno en *La noche más hermosa* (1984)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

- Nadie se atreve, jefe, nadie se atreve a hacer el don Juan si el principal papel femenino lo hace una señora que es un señor, bueno, un señor que es una señora, lo que sea, no sé. Tienen miedo a hacer el ridículo y es lógico.

Nunca llegamos a saber si Bibí está operada o no, pero en todo caso las relaciones que mantiene con los

hombres más que homo son heterosexuales, ya que lo que a ellos les atrae es su exuberante belleza femenina. Así mas adelante el director general Luis, con el que Bibí acabará iniciando una relación, confiesa que tembló desde el primer momento en que la vio, pero que a pesar de su dulzura, su femineidad y delicadeza sintió miedo, porque el siempre fue “un hombre sin sospechas de desviaciones sexuales”. Como vemos la intranquilidad de Luis está motivada por el hecho de que Bibí sea una persona a medio camino entre el hombre y la mujer; Luis puede amar la parte femenina de ella, pero dado que su envoltura corporal es originalmente masculina, eso puede hacerle sospechoso de “homosexual”. El guiño carnavalesco con el que termina la película ahonda aún más en ese aparente conflicto: las circunstancias hacen que finalmente Federico decida que sea su esposa Elena quien interprete a doña Inés y Bibí quien haga el papel de don Juan, y aunque no llegue a vérselo caracterizado para ese papel se nos anima a imaginar a Bibí transformado en un apuesto galán y sacando su faceta masculina. Ante el estupor de algunos, Federico dice para justificarse que “ya dijo Freud que don Juan era un personaje con un carácter femenino”, y otro le corrige: “eso lo dijo Marañón”. En todo caso, lo ocurrido no interrumpe el romance que ha surgido entre Luis y Bibí, quienes se despiden de nosotros con un espectacular beso.

219 ~ *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, de Pedro Almodóvar (1984)

Unnovedadora mezcla entre drama y comedia negra que nos cuenta el calvario de Gloria, una mujer infeliz y analfabeta que vive con su familia en una colmena de ladrillo cercana a la ruidosa M-30 de Madrid. Su marido Antonio, que sigue enamorado de una mujer para la que trabajó de chofer cuando vivió en Alemania, es ahora taxista en Madrid; además tiene la capacidad de imitar letras, habilidad que enseña a su hijo mayor Toni, de catorce años, quien además de falsificar firmas se dedica al tráfico de drogas. Su suegra, que guarda sus preciadas magdalenas y agua de Vichy bajo llave en un aparador, vive con ellos. Para colmo, lo que gana Antonio no llega para poder pagar las facturas, así que Gloria además de encargarse de la casa tiene que hacer trabajos de asistenta que la obligan a codearse con personajes como un profesor de kárate impotente, unos escritores alcohólicos o un sexólogo neurótico. Como única amiga tiene a Cristal, una vecina que se dedica a la prostitución y que la ayuda como puede consiguiéndole trabajos de asistenta o cuando algún cliente exhibicionista necesita público voyeur. La frustración en que vive permanentemente inclina a Gloria a evadirse como puede recurriendo a las pastillas, de las que es adicta, y cuando no le quedan inhalando pegamento.

En ese caldo de cultivo crece Miguel, el hijo menor de Gloria y de Antonio, que tiene unos diez u once años. Lo conocemos cuando llega tarde por la noche y saluda a su madre.

- Hola, Mamá.
- ¿Crees que son horas?.
- He estado haciendo los deberes con Raúl.
- Has estado acostándote con su padre, como todos los días.
- Y a ti qué te importa. Soy dueño de mi cuerpo.

El niño mira en la nevera vacía y pide algo para comer, pero su madre le dice de malos modos que a esas horas y a fin de mes no hay nada.

- Si eres dueño de tu cuerpo, aprende a alimentarte por ti mismo.(...) Ya que te acuestas con ese tío, por lo menos que te dé de cenar. A ver si te espabilas y aprendes a buscarte la vida.

No se dan más detalles acerca de esas relaciones sexuales entre el niño y el padre de su amigo, que el relato deja caer más que nada para producir sorpresa, un impacto rápido en el espectador. La actitud de reproche y al mismo tiempo de cierta indiferencia por parte de Gloria, nos hace pensar que Miguel es un niño ignorado y no querido, tal vez con el sentimiento de que sobra de esa casa, y que se ha acostumbrado demasiado pronto a buscar fuera lo que necesita. En su familia no encuentra prácticamente protección ni atención: su padre no vacila en comerse el jamón que la madre había preparado para su bocadillo, y no se da cuenta cuando se ausenta durante días; la abuela, cuando el niño le pide una de sus magdalenas, le pregunta cínicamente ¿para qué?. Al final es Cristal la que se encarga de darle de cenar.

Una visita al dentista da la oportunidad a la madre de colocar al niño en lo que ella piensa que es una situación ventajosa, ignorando, o tal vez no queriendo ver, que en realidad lo que está haciendo es vender a su hijo. Vemos cómo el doctor saca, mete y gira la lengua con lascivia al inclinar el sillón para explorar la boca al niño, mientras Miguel, que se está dando cuenta de la atracción que el hombre siente hacia él, lo mira sonriente.

Gloria le pregunta inocentemente si le gustan los niños. El dentista le responde que sí, que siempre le han gustado y que como es soltero había pensado adoptar uno, pero que el papeleo es muy complicado. Luego en el despacho ultiman el trato y ella se lo plantea al niño, que parece encantado. Pregunta si tiene vídeo y equipo estereofónico, dice que quiere un estudio para pintar y un profesor de pintura, y explica que a él le gusta ir a su aire. El dentista acepta haciendo gestos extraños con los labios, que dejan claro al espectador que su motivación va más allá de adoptar al niño y que lo que busca con él es una relación más de tipo sexual.

Después de vender a su hijo, vemos como Gloria va a comprar un moldeador de pelo que ambicionaba hacía tiempo. Nadie se preocupa demasiado por la ausencia de Miguel, excepto su hermano Toni, pero su madre le tranquiliza explicándole que lo ha colocado con un dentista y que va a estar mucho mejor que ellos. Toni exclama: "¡Joer, como se lo monta el niño!".

Miguel no aparece hasta el final de la película y nada más se cuenta de su relación con el doctor. Mientras él está fuera se desarrolla el resto de la trama, que culmina con la muerte de Antonio de un golpe que Gloria le da en la cabeza con un hueso de jamón. La policía lo considera un accidente. La abuela y Toni se van a vivir al pueblo y Gloria se queda sola. Justo en el momento en que va a tirarse al vacío desde el balcón ve a su hijo pequeño que llega, y eso refrena sus impulsos suicidas.

- Mamá, vengo a quedarme. Esta casa necesita un hombre.
- ¿Y el doctor?.
- Bueno, al principio era divertido, pero yo soy demasiado joven para atarme a nadie.

Este es el final agri dulce de la historia, con un niño que tiene que hacerse adulto antes de tiempo y que sabe querer a su madre con sus claros y sus oscuros, todo ello en el contexto de la ruidosa jungla urbana, con los sórdidos edificios de ladrillo como paisaje.

Referencias específicas: Ballesteros (2001, pp. 57-90)

220 ~ *La Biblia en pasta*, de Manuel Summers (1984)

Es p antosa adaptación, en clave de humor de algunos pasajes bíblicos. En el cartel publicitario la película amenazaba con ser la primera parte de una serie, pero por suerte también fue la última, dada su ínfima calidad a todos los niveles. Era un insulto a la verdadera moralidad cristiana, que no comulga con este tipo de politiquerías tendenciosas.

Cuando cuenta la historia de Caín y Abel presenta a dos figurones que encarnan ciertos rasgos no muy apreciados por la ideología conservadora, concretamente la homosexualidad y las tendencias ideológicas izquierdistas. Abel, era bueno, confiaba en Dios y se dedicaba a cultivar su espíritu, aunque era "algo raro"; le vemos cantando coplas andaluzas y saltando con mucho amaneramiento por el campo entre sus ovejas, oliendo una flor o tocando la flauta ante el rebaño. Por su parte, Caín era malo e irrespetuoso con Dios; mientras trabaja con el tractor cantaba la internacional para molestar al creador (que, cómo no, aquí era de derechas) y planeaba cómo acabar con la vida de su hermano. Cuando Abel muere aplastado por una piedra que le tira Caín, al espectador ese evento le resulta más bien indiferente, ya que no ha existido la posibilidad de identificarse demasiado con ese Abel tan grotesco.

221 ~ *Las alegres chicas de Colsada*, de Rafael Gil (1984)

Homenaje a la revista musical lleno de diálogos ingeniosos y situaciones divertidas, que cuenta el triunfo en el mundo del espectáculo de una artista ficticia durante los años de la posguerra española. La



Imagen 497: Gloria vende a su hijo menor al dentista en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010



Imagen 498: Abel en *La Biblia en pasta* (1984)

Fuente: VHS. Warner Española, 1985

casualidad hace que Elena, una chica de Segovia que hasta entonces se había dedicado a actuar como aficionada en los Coros y Danzas, conozca a don Manuel, un músico que compatibiliza los espectáculos de variedades con el estraperlo y que le introduce en el mundillo.

Elena enseguida hace amistad con el desenfadado grupo de amigos de don Manuel, que suelen reunirse la tasca donde trabaja de camarero uno de ellos. Trinidad, un mariquita con mucho sentido del humor, está retratado de forma bastante estereotipada y se diferencia claramente de los otros integrantes de la pandilla. Ellos lo consideran uno de los suyos, es decir, parte del endogrupo, aunque no por ello dejan de llamarle sarasa y gastar bromas como que sus padres debían saber cómo iba a salirles el angelito para haberle puesto el nombre de Trinidad, que normalmente es de chica. Él por su parte siempre está haciendo el papel de gracioso: cuando Elena debuta le pide bromeando que le haga un sitio en la compañía, si no como artista al menos como sastra, que siempre se le ha dado muy bien la aguja; ese día irrumpe en su camerino para revisar cómo le queda el traje, y cuando ella le advierte en broma que cuidado con las manos, él le responde que no se preocupe, que es inofensivo.

222 ~ *El donante*, de Ramón Fernández (1985)

En los ochenta la españolada seguía plenamente viva en el panorama cinematográfico con películas como esta, que empleando profusamente el humor absurdo ensalza la virilidad del macho hispano, eso sí, sin dejar de señalar sus inseguridades en torno a la propia masculinidad. La imagen de la carátula en la que un hombre vestido de negro dirige su mirada hacia la entrepierna del protagonista sugiere al espectador que el asunto de la sexualidad entre hombres va a tener su lugar en el relato, y así es.

Tato Montini es un locutor radiofónico muy popular no tanto por sus programas, en que da lanzamiento a grupos juveniles estrambóticos como Peritonitis Aguda o Goma-3, subvencionados por el Ministerio de Cultura, sino especialmente por la fama que se ha creado entre las mujeres con su descomunal miembro viril y su insaciable apetito sexual. Ese permanente impulso sexual hacia las mujeres no parece frenarse tampoco en el caso de las travestis, siempre que sean hiperfemeninas e indistinguibles; en una ocasión en que salen al escenario un grupo de ellas las va saludando en fila y les toca las caderas una a una con cierto deseo, aunque realmente las que vemos en la pantalla tienen aspecto de ser mujeres, no de transformistas:

- Hasta luego Jacinto.. adiós Miguel ... -y dice para sí- ¡Qué culos, un día voy a tragar hasta yo!

Como contrapartida a esta virilidad del protagonista, como es habitual en este tipo de comedias, aparecen varios personajes que encarnan los valores contrarios. Uno de ellos es Caffarel, un empresario de Sitges -localidad conocida desde los sesenta por su liberalidad con los homosexuales- bajito y regordete cuya tendencia sexual queda clara desde el principio para el espectador no solo por su estereotipado amaneramiento al hablar, sino también porque luce una flor rosa en la solapa. Lo vemos en una secuencia en la cual se hace un homenaje a la conocida escena del camarote de la película de los Hermanos Marx *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*), de Sam Wood (1935), solo que en esta ocasión se produce en un camerino. Después de la actuación de *Peritonitis Aguda*, Caffarel está fascinado por uno de los integrantes del grupo: "En mi vida he visto algo tan maravilloso, el de la cresta tiene un cuerpazo, es un atleta", comenta con entusiasmo el empresario antes de entrar en el camerino. Allí se juntan los miembros del grupo punk con sus novias, que vienen para besarlos, las indistinguibles travestis vestidas con plumas, los empresarios interesados en contratar galas con Tato Montolini, periodistas, camareros que traen un pisolabis y un sin fin de individuos más que a veces se meten mano de forma indiscriminada, evocando una especie de orgía pansexual. Entre todo el jaleo, el gordito afeminado insiste en contratar una gala:

- A mi resérveme el doce de Octubre.
- Pero bueno, ¿usted quién es?
- Caffarel, el empresario de Sitges.
- Ah, es que nunca le había visto con tanta pluma -a lo cual responden todos con grandes carcajadas.

El otro personaje que sirve como contrapunto al viril protagonista es un hombre oscuro con chaqueta negra y maletín que le persigue insistentemente, y al que Tato se esfuerza por esquivar. Cuando, el día de su cumpleaños, está celebrándolo en la bañera con tres jovencitas esculturales, llaman al teléfono y resulta ser



Imagen 499: Detalle de la carátula del DVD. *El donante* (1985)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2007

él, lo cual le hace perder los nervios:

- Hace tres semanas que no me deja vivir, me sigue como mi sombra. No sé que hacer con él. (...) Este tío me tiene obsesionado.

A raíz de la interrupción, Tato pega "tres gatillazos de los que hacen época". Las intenciones del individuo en cuestión no quedan demasiado claras al principio, y al espectador le entra la duda de si su motivación será sexual. Con ese malentendido juega de hecho la historia cuando al día siguiente Tato le comenta a su criado lo ocurrido, y este por un momento cree que el gatillazo con las chicas se debe a que se ha enamorado de un hombre:

- Permítame decirle que los años no pasan en balde -le sugiere el criado.
 - Que coño los años ... un tío.
 - ¿Un hombre?
 - Sí, un hombre que no me deja vivir. Me sigue constantemente y me tiene comida la moral.
 - No me diga.
 - Si no te lo digo no te enteras. Lo tengo metido aquí como un clavo.
 - Y entonces, ¿el señor está enamorado de él?
 - Pero qué me dices imbécil. Qué enamorado ni que leches ...

Cuando el señor vestido de negro por fin logra acceder al despacho de Tato y hablar con él, se produce una escena cargada de homoerotismo verbal en la que se emplea la modalidad indirecta de representación para mostrar a dos hombres que desarrollan su curiosidad por el pene y muestran su interés por las formas y tamaños del miembro viril. En suma, se evoca un encuentro homosexual discreto a través de un subterfugio argumental sin comprometer la presumida heterosexualidad de sus participantes. Todo ello se lleva a cabo a través de una larga secuencia de unos diez minutos, llena de ingeniosos diálogos entre los dos personajes que se alterna con las imágenes de la secretaria de Toni, que le está esperando en un restaurante, y que ante su tardanza se está emborrachando cada vez más, como para indicar que este encuentro íntimo masculino no ortodoxo está alejando a Toni de sus habituales actividades como conquistador de mujeres.

Su perseguidor se presenta como Severo Povedano, representante exclusivo para España y Portugal de la *Miembros American Corporation*, una organización que se encarga de captar donantes para mantener un banco de órganos genitales, y que está haciendo una gran campaña de captación. "Denos su órgano, y la humanidad se lo agradecerá", le solicita Severo. Tato se resiste, pero el otro le persuade para que una vez que falte "deje que otro hermano suyo siga disfrutando del preciado don del que la naturaleza le ha dotado". Le pide que le deje hacer una inspección ocular porque presume que está muy bien dotado. "Usted y yo solos, con la mayor discreción". Tato sigue resistiéndose, diciéndole que va a ser la primera vez que se le enseña a un hombre, pero al final accede. Cuando se está bajando la cremallera, se engancha, y Severo acude solícito a bajársela. La escena la interrumpe la señora de la limpieza, que les sorprende en el mejor del acto y se va sonriendo internamente por lo que acaba de contemplar. Cuando al fin Tato le enseña su miembro, el otro se queda extasiado al contemplar semejante hermosura y le pide que le deje hacer una foto para el álbum de la organización. Luego le enseña algunos de los penes del catálogo: el de Ronald Reagan, con gran tersura, el de Cassius Clay, pequeño y arrugado, porque las apariencias engañan, y uno inmenso que ocupa dos páginas, que es el de Torre Bruno. Después de mucho insistir, Severo consigue persuadir a Tato de que firme el contrato de donación, e instantes después cuando coge el ascensor para acudir a la cita que tenía con su secretaria sufre un accidente mortal. Como vemos, el encuentro homosexual sugerido tiene en el relato como consecuencia la muerte inmediata.

El resto de la historia gira en torno a la frustración de Tato cuando está supuestamente ya en el cielo, representado como un lugar donde cada cual puede hacer su vida con total libertad y sin ningún tipo de represiones sexuales, y se da cuenta que no tiene ya su preciado pene. Contacta incluso con una transexual que tiene pensado operarse en cuanto pueda, y cuando ve lo bien dotada que está, baraja la solución de que le implanten a él el pene cuando se lo quiten a ella.

Cuando Tato despierta del coma y se da cuenta de que todo era una pesadilla, y que tiene aún su miembro intacto le invade la alegría. El siniestro hombre de negro -simbólicamente su sombra homosexual en términos



Imagen 500: Recreación pansexual de la escena del camarote de los hermanos Marx. *El donante* (1985)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2007

junguianos- se le vuelve a aparecer, pero Tato, que parece haber asimilado el mensaje subyacente que tales intimidades masculinas solo traen problemas, se lo quita de encima sin contemplaciones.

223 ~ *Otra vuelta de tuerca, de Eloy de la Iglesia (1985)*

Es una adaptación correcta de la novela de fantasmas que Henry James publicara en 1898. En ella el escritor inglés contaba la historia de una institutriz a la que encargan que cuide en un caserón a los sobrinos de un Conde. En este caso, el guión sitúa la acción en el País Vasco y en lugar de una institutriz es un exseminarista llamado Roberto el que hará de maestro de los niños; ese cambio permite aportar ciertas connotaciones homosexuales al relato que, en todo caso, quedan únicamente sugeridas.

Desde que entra a trabajar en la mansión Roberto empieza a oír ocasionalmente voces, y cree ver personas que los demás miembros de la familia no ven. La niña de la que se tiene que ocupar es la señorita Flora, pero pronto se une a ellos el señorito Mikel, que tiene 13 años, al que han expulsado del colegio de frailes en el que estaba interno. El motivo alegado es muy poco concreto: que "podría resultar un peligro para los otros niños".

Poco a poco va averiguando ciertos misterios que le inquietan cada vez más. La anterior institutriz, Cristina se suicidó con veintiocho años. Además hace un año Pedro Braña, un hombre que había trabajado desde niño al servicio del señor Conde, había aparecido muerto cerca de la casa con un fuerte golpe en la cabeza. Antonia, la mujer que se encarga de la casa, hace unos intrigantes comentarios acerca de Pedro, al que consideraba un hombre malvado y violento.

- Por Dios, señorito, le ruego que no hable de ese hombre a los niños. No se lo recuerde. Mikel le adoraba.
- ¿Cómo es posible que Mikel adorara a un hombre así?
- No era culpa del niño, era el estilo de Pedro, sus malas artes, diría yo. A él le gustaba jugar con Mikel, quiero decir que le encantaba mimarle. Pedro se tomaba demasiadas libertades.
- ¿Demasiadas libertades con el niño?
- Demasiadas libertades con todos.

Curiosamente una de las apariciones que tanto inquietan a Roberto es precisamente la de este infausto personaje, que conoce por una fotografía y al que cree ver varias veces. Una en un balcón de la casa. Otra vez tras un cristal en la que se refleja su propia imagen, lo ve llegar caminando, pegar el rostro al cristal quebrado de forma que su cara queda dividida en dos, empañar ligeramente el cristal con su respiración, y mirar de frente sin decir nada antes de desaparecer. La historia nunca llega a aclarar si sus visiones son fantasmas, muertos que vienen del más allá, o simplemente producto de su imaginación. Si aceptáramos esta última interpretación, es decir, que las apariciones de Pedro son creación de su mente, podríamos considerar que ese hombre violento, bebedor, de sexualidad impulsiva y descontrolada, es el alter-ego de Roberto, educado por los jesuitas en la contención y la castidad. La fractura visual que se crea en el rostro de Pedro refuerza la idea de escisión. La figura de Pedro, cuya aparición desde el inconsciente le llena de terror, encarna en realidad las cualidades que Roberto niega en sí mismo, sus facetas reprimidas, entre ellas la atracción sexual que, como quedará claro al final de la historia, siente hacia Mikel.

Antonia también le cuenta a Roberto que Cristina y Pedro eran unos seres despreciables que parecían bestias en celo. Que Pedro cuando llegaba borracho maltrataba cruelmente a Cristina, y que ella siempre le esperaba como una perra en celo porque eso le gustaba. Además, da a entender que los niños participaban en sus juegos sexuales.

- A veces se encerraban con la institutriz y con Pedro en alguna de las habitaciones y allí pasaban horas juntos. Yo oía sus risas, sus gritos.

Roberto, inquieto por el bienestar del alma de los niños, está seguro de que estos ven y hablan con los espíritus de Pedro y de Cristina. En sus juegos, como meterse juntos en la bañera ve un grave peligro. Un día les lleva a la Iglesia y Mikel se confiesa. El cura se levanta alterado y se va a rezar al altar. Luego Mikel le cuenta que el cura no le dio la absolución porque él no estaba arrepentido de algo que pensaba seguir



Imagen 501: Pedro Braña es el inquietante alter-ego de Roberto en *Otra vuelta de tuerca* (1985)

Fuente: DVD. Bilbao: Euskal Irrati Telebista, 2005

haciendo. Se lo dice tumbado en un sofá, con actitud tranquila, pero con la camisa abierta y por tanto un poco provocativo. Ante esta revelación, distintas imágenes vienen a la mente del maestro, que indaga en sus recuerdos para averiguar qué puede ser eso tan grave: ¿deseos homosexuales, actividad incestuosa con su hermana Flora, masturbación ...? Sin embargo, Roberto no se atreve a preguntarle al adolescente qué es en concreto eso de lo que no piensa arrepentirse. Cada vez asiste a más fenómenos misteriosos (voces, imágenes espectrales). Todo parece indicar que se está volviendo loco; trata con dureza a la niña, inquieta a Antonia contándole sus visiones y su teoría de que los fantasmas de Pedro y de Cristina siguen viviendo su amor a través de los niños, a los que han poseído.

Una noche Mikel le pide al maestro que le acompañe a su cuarto porque quiere sincerarse con él. Le dice que todos desean que se quede, pero que si él les quisiera un poco más, como son, todo sería más fácil. Pero Roberto no entiende el mensaje sencillo y directo que le está dando el muchacho, sino que en todo busca significados ocultos, y mágicos. Mikel le dice también qué no entiende por qué les mira como si les tuviera miedo. La ambigua reacción del maestro, y la falta de coherencia entre sus palabras y sus actos, dan a entender que de lo que tiene miedo es de sus propios impulsos homoeróticos hacia el adolescente.

- Desde esta noche he decidido no sentir miedo. Yo sé que la verdad siempre triunfa. Venceremos, Mikel, ya lo veras.



Imagen 502: Acercamiento homoerótico entre el maestro y Mikel en *Otra vuelta de tuerca* (1985)
Fuente: DVD. Bilbao: Euskal Irrati Telebista, 2005

Estas palabras las dice acariciándole la cara al muchacho, abriéndole un poco la camisa para tocar su hombro, y luego cogiéndolo entre sus brazos como si quisiera confortarle. La incoherencia entre lo que dice y lo que hace es evidente. Al chico no se le escapa que el hombre se siente atraído hacia él y se le insinúa con más fuerza, agarrando la mano de él entre las suyas, llevándola a su pecho y tumbándose lentamente, como para mostrar su disponibilidad. Pero Roberto libera su mano, que el chico agarra con fuerza, y se va agitado dejándole solo.

Escudándose en que tiene que defender a los niños de los seres que los han poseído, Roberto ordena a Antonia que se vaya con la niña y que le deje solo en la casa con Mikel. Sus intenciones parecen no estar claras ni para él mismo, pero el muchacho sí se da cuenta perfectamente de lo que está pasando: le dice que se ha vuelto loco, que se tenía que haber quedado en el convento tocando las campanas a ver si así podía espantar esos fantasmas que tiene encerrados en "su pobre cabeza de beato aldeano". Mientras él chico se ríe, Roberto ve a través de una de las ventanas reír al mismo tiempo la figura de Pedro. Sigue insistiendo a Mikel intentando obligarle a que se arrepienta y le persigue por el jardín. Mikel, que tiene el corazón delicado, enferma por las impresiones que está sufriendo y muere sin que el maestro, que está totalmente enajenado, se de cuenta de nada. Cuando por fin ve que el chico es ya un cadáver, Roberto lo agarra entre sus brazos sollozando.

224 ~ *La corte del faraón*, de José Luis García Sánchez (1985)

Es una comedia musical con un guión atractivo y dinámico en el que se hace un homenaje brillante a la zarzuela y una ácida crítica a distintos aspectos de la sociedad franquista como la corrupción de los poderes, el hambre, la censura, la injusticia social y la represión ideológica.

En los años cuarenta un grupo de cómicos representa una opereta bíblica a la que llaman *José vendido por sus hermanos*. Se trata en realidad de un plagio de la famosa zarzuela escrita por Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, *La corte del Faraón*, que desde su estreno en 1910 había sido un gran éxito de público, pero que en los años de la posguerra era considerada una obra indecente por parodiar diversos pasajes de los libros sagrados y por su contenidos picantes. Varios de los números del espectáculo y de los ensayos previos se intercalan con las discusiones de las autoridades políticas y eclesiásticas acerca de los detalles que consideran burlas a la moral, al caudillo y a la Iglesia. Y la detención de los miembros de la compañía tras la representación, considerada como subversiva, hace que en comisaría y a través de los interrogatorios se vayan reconstruyendo los sucesos que llevaron al grupo a decidirse llevar a cabo el espectáculo, que en opinión del censor eclesiástico constituye un "contumaz regodeo en la concupiscencia".

El empresario que financia la función es Roque, aparentemente muy afecto al régimen, pero que a pesar de su dinero es un "ácrata sentimental", tal como se califica a sí mismo. Su hijo Tarsicio, que hace el papel de Putifar es el prometido de la actriz principal, Mari Pili, con la que planea casarse en pocos meses. La relación entre ellos no es demasiado apasionada: piensan tener cada uno su propio dormitorio porque es más higiénico

y moderno.

Entre otros actores, cantantes y miembros de la compañía, la película abre un interrogante en torno a la orientación sexual de Roberto el encargado del atrezo. Aparte de su profesión, algunos gestos afectados podrían llevar al espectador a considerar a Roberto como homosexual, aunque todo queda en la ambigüedad, ya que en ocasiones vemos cómo se pone más cariñoso de lo habitual con alguna de las actrices.

Pero algunos detalles acaban por hacernos comprender que probablemente Roberto y Tarsicio mantienen una relación discreta entre ellos y que la boda que planea Tarsicio con Mari Pili no es más que una tapadera. Se les suele ver juntos, y aunque no manifiestan al principio su secreto afecto a la pantalla, algunos pequeños gestos y comentarios así lo dan a entender.

Únicamente queda clara la naturaleza de su relación cuando en una fiesta los dos hombres entran en un cuarto y sorprenden a Mari Pili bailando con el joven que hace el papel del casto José en la obra, un fraile sin vocación que se ha enamorado de ella. Tarsicio, que va disfrazado de gallo, con un penacho de papel y un pico de plástico, no se escandaliza: de hecho mira casi con comprensión a la que era su novia.

- Déjala, dejala, (...) así no me da la paliza con que soy un patoso que no se bailar.
- ¿Tú no sabes bailar?. Ven aquí pichón, y déjate llevar.



Imagen 503: Roberto y Tarsicio llevan con discreción su relación íntima en *La corte del Faraón* (1985)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2010

Las dos parejas de enamorados, Roberto y Tarsicio por un lado, y Mari Pili con el fraile por el otro, bailan un chotis. Roberto, que mira sonriente a su pareja mientras se mueven agarrados, le quita con cariño el pico de plástico para darle un beso apasionado en la boca. Mari Pili y el fraile observan con complicidad la simpática escena, y Roberto les dice con un gesto casi de orgullo:

- ¿Qué?, ¿sabía o no sabía?

La escena la observa otro de los empleados de la compañía, que acude inmediatamente a don Roque para decirle que ha visto a su hijo besándose en la boca con el de atrezo. La reacción de Roque es significativa, porque refleja la desorientación que existe cuando se intenta comprender los motivos de la homosexualidad, considerada en todo caso como una conducta indeseable; don Roque no sabe si considerarla una enfermedad, una manía, un vicio o simplemente una característica de nacimiento que hay que aceptar con resignación:

- ¡Vaya por Dios, ya ha vuelto a recaer! -Se lamenta don Roque.
- No te entiendo.
- Que sí hombre, sí, que tiene esa manía. Si le tuve que borrar de flecha porque en el fuego del campamento era una cosa tremenda. Pero yo creía que esa chica le había quitado el vicio.
- ¿Y tú no te escandalizas?
- Pero ¿qué quieres que haga? Si eso debe ser de nacimiento...

La historia termina con un final de una crudeza cínica, ya que todos los actores y trabajadores de la compañía quedan en prisión y van a ser juzgados por hacer propaganda subversiva, mientras que don Roque y su hijo Tarsicio se van con el cura a misa, y luego a comer chocolate con churros. Tarsicio intenta sin demasiada firmeza conseguir que también suelten a Roberto, pero finalmente se mete en el coche con los de su clase y deja a su amante allí. Se da a entender que no son tanto los gustos sexuales que uno pueda tener, sino la clase social a la que se pertenece, la que determina que la justicia sea indulgente con uno o que se reciba un trato implacable e injusto.

Referencias específicas: Peláez (2003)

225 ~ *La vaquilla, de Luis García Berlanga (1985)*

Durante la guerra civil española, en una temporada en la que el frente de Aragón está en relativa calma, las tropas rivales dialogan por megafonía e incluso intercambian tabaco y papel de fumar. Con objeto de minar la moral de las tropas republicanas que se hallan tras las trincheras, los nacionales pregonan unas fiestas que tendrán lugar en un pueblo llamado Perales que está bajo su control, y anuncia las ricas viandas que allí se degustarán (pollo y marisco) y el baile que tendrá lugar,. También se producirá la suelta de una

toro, lo cual hace concebir al teniente y al brigada republicanos la idea de acudir por la noche a zona nacional para matar el toro, descuartizarlo y llevarse la carne. Designan para la misión de matar al animal a un torero, que podrá darle una estocada sin hacer mucho ruido, y para la tarea de descuartizarlo a un disecador.

A La Piporra, un mariquita que trabaja en intendencia, le encargan que confeccione el capote que deberá usar el torero. Un diálogo entre el teniente y el brigada con unos soldados rusos de las brigadas internacionales, que van en un tanque y parecen estar buscando mujeres, nos hace saber que dado que allí no tienen prostitutas, el único desahogo sexual para los soldados es La Piporra.

- Vosotros lo que queréis es follar, ¿verdad? Nos ha jodido, y yo, y este, y aquel y todos. Aquí de follar ni esto -les dice el brigada a los soldados rusos.
- Aquí de esto nada, aquí o esto ... -comenta el teniente haciendo con la mano el gesto de masturbarse -... o la Piporra
- añade señalando hacia intendencia.
- La piporra.... spashiba -responde el ruso.

Como vemos se emplea así un juego de palabras con el término ruso para dar las gracias *spashiba* para señalar que La Piporra es pasiva, y por tanto susceptible de ser penetrada por sus compañeros. El relato se limita a sugerir que eso ocurre.

Lo siguiente que vemos es a La Piporra, cantando con cierto amaneramiento y confeccionando con la máquina de coser el capote a partir de una manta que no es roja, sino marrón, a falta de otra tela mejor. Unos soldados le piden que les traiga vino, y él dice que no puede, porque está sirviendo a la patria en un servicio secreto. Eso nos da a entender que la Piporra está relegada a labores femeninas al servicio de los hombres como servir, coser y en su caso servirles sexualmente. Cuando acaba de coser la capa se la enseña al teniente. Como va a acompañarles en el servicio especial, la Piporra le pregunta si no debería vestirse de mujer para la misión, mientras se mira en el espejo y se arregla el pelo.



Imagen 504: La Piporra confeccionando el capote en *La vaquilla* (1985)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax 2007

- Un momento, un momento, ¿pero esta maricona viene con nosotros? -pregunta el brigada.
- Sólo hasta la línea del frente -le aclara el teniente.
- La cagamos. Ojalá Durruti hubiera acabado con todas.
- Ni me lo nombre a ese bárbaro. Meter a los póbrecitos sarasas en un camión, revueltos con las putas y mandarlos a la retaguardia. Un salvaje, mi brigada.
- Ni salvaje ni nada. Vosotros y las putas nos hacéis más bajas que el enemigo.

El grupo de soldados encargados de la misión salen a las once de la noche y van vestidos con uniformes de las fuerzas nacionales. Llevan a la Piporra a la línea del frente para que entretenga al vigilante de las tropas nacionales con sus conversaciones en la oscuridad, mientras ellos atraviesan la línea y se adentran en terreno enemigo. La Piporra lleva a cabo su tarea hablándole con mucho amaneramiento y ofreciéndose sexualmente, mientras recibe los insultos airados del soldado nacional, que le llama maricón, le asegura que a él lo que le gustan son las mujeres, y le invita a acercarse, para poder quitarle "la mariconería a hostias" dándole golpes con la hebilla del cinturón. La Piporra responde que a él le va mucho la marcha, que se entregaría a la pasión con él y se pasaría al otro lado, pero que la República es la República. El mensaje que se transmite es que La Piporra, aunque como ella dice está de la guerra "hasta el mismísimo coño" siente que tiene más posibilidades de ser como es en la zona republicana que en la nacional.

La maniobra es efectiva y permite a los soldados republicanos pasar las líneas sin ser advertidos. No consiguen su misión de capturar al toro, que resulta en realidad ser una vaquilla, pero viven multitud de aventuras en el pueblo haciéndose pasar por nacionales, desde bañarse en el río con sus enemigos, acudir a un burdel o participar en una procesión religiosa. Tras su accidentado regreso a las trincheras republicanas, la vaquilla queda muerta en tierra de nadie y acaba devorada por los buitres, como símbolo de una España ensarzada en una lucha y una destrucción sin sentido.

Referencias específicas: González (2008)

226 ~ *Madre in Japan*, de Francisco Perales (1985)

Original comedia coral del absurdo que nos traslada a una población imaginaria de Sevilla llamada Aljaranda en el año 1982,, a donde regresa tras un viaje a Japón una chica que se ha quedado

embarazada de un japonés. Se lleva a cabo con gran sentido del humor una burla de los habitantes e instituciones del pueblo, en el que conviven las más antiguas tradiciones con los avances tecnológicos más modernos.

Entre catetos, mujeres cotillas, jovencitas, autoridades civiles y demás lugareños hay un personaje fácilmente identificable como gay: se trata de Giovanni, un modisto con voz artificialmente aflautada y algo amanerado. Aunque no se diga explícitamente que lo sea, unos pocos rasgos pertenecientes al estereotipo (gestos y voz afeminados, profesión, forma de vestir) sirven para que el espectador pronto llegue a esa conclusión.

Giovanni es el típico figurón risible en el que la comedia clásica depositaba la experiencia homosexual con objeto de que el público masculino se desidentificara de él.

No obstante, aunque de vez en cuando los mozos del pueblo le toman un poco el pelo, el hecho de que el entorno lo acepte traslada un mensaje ligeramente normalizador, porque al fin y al cabo es uno más entre ellos. El modisto incluso cumple una función positiva, ya que se encarga de patrocinar la radiotelevisión local pirata de Aljaranda. Lo más divertido son sus anuncios de "moda agro", en la que publicita ropa cómoda para el campo: prendas para el arado y las labores rústicas confeccionadas con materiales naturales y diseños desbordantes en fantasía que exhibe con un inusual pase de modelos en medio del monte, entre los olivos, gallinas y aperos de labranza.



Imagen 505: Giovanni, creador de la moda agro en *Madre in Japan* (1985)

Fuente: Beta. Madrid, Vídeo Disco, 1985

227 ~ *Don Cipote de la Manga*, de Gabriel Iglesias (1985)

Estrambótico producto ochentero que mezcla el terror vampírico y licantrópico con la sátira religiosa y el erotismo exacerbado. La realización es muy mala, pero el mensaje más transgresor de lo que parece a simple vista. El protagonista es Laureano, un bastardo producto de las relaciones secretas entre su madre y un cura, con unas acentuadas preocupaciones religiosas, ramalazos místicos y piadosa beatería antisexual. Sus únicas ocupaciones son dar la lata predicando la palabra de Dios, escandalizarse ante las demostraciones sexo afectivas ajenas y viajar en un coche destartado junto con su compañero Pancho como comerciales de objetos religiosos. Todo eso hasta que un incidente transforma su vida.



Imagen 506: Laureano lo pasa mejor las noches de luna llena en *Don Cipote de la Manga* (1985)

Fuente: VHS. Madrid: Vídeo Era, 1983

Caminando por los campos una noche de luna llena y vestido de peregrino compostelano, Laureano es asaltado por un ser maligno muy maquillado, con unos labios muy rojos y un fea verruga en la cara, que va vestido con una capa que recuerda la de los vampiros. Este lo arrastra a una casa abandonada, lo pone a cuatro patas y lo viola a placer; la escena en sí no se ve, pero tanto los gemidos del asaltante como la expresión gozosa de Laureano revelan que los dos hombres deben estar disfrutando muchísimo. Tras el asalto Laureano cae desmayado con el culo al aire. Desde entonces, cada vez que llega la luna llena Laureano deja de comportarse como un beato asexual y se transforma en un individuo lujurioso y bisexual que resulta irresistible para cualquier persona de ambos sexos por su magnetismo y el extraordinario cipote que le crece en esas

circunstancias. Incluso Pancho, a quien le interesan mucho más las mujeres, tiene la tentación de dejarse inseminar por su amigo si de ese modo consigue que le ocurra a él lo mismo las noches de luna llena.

228 ~ *Sé infiel y no mires con quién*, de Fernando Trueba (1985)

Constituye un ejemplo de la pervivencia de la modalidad indirecta en la comedia cinematográfica española de los ochenta. En unos años en los que ya no era necesario ocultar la existencia del homo o bisexual, se opta por recrear un universo plenamente heterosexual en el que la sexualidad entre hombres es una realidad en apariencia inexistente. Sin embargo, sobre los personajes masculinos, todos ellos explícitamente heterosexuales, planea permanentemente la amenaza de que sus amistades puedan ser

interpretadas de forma equivocada, de que alguien pueda albergar dudas en torno a la orientación de su deseo. Todo ello es muy revelador del contexto monosexista en el que se desenvuelve el varón actual, y el temor que siente ante la posibilidad de perder su estatus como heterosexual si se permiten algún desliz con alguien de su mismo sexo, porque eso los ubicaría de forma inmediata en la acera de enfrente.

Paco y Fernando son dos hombres casados, socios de una editorial que está al borde de la quiebra, y que llevan un nivel de vida demasiado alto para sus ingresos actuales. La mujer de Fernando, que ignora la situación económica de su marido, se dedica a montar su nueva casa sin reparar en gastos. Le ha encargado la decoración y la adquisición de los muebles a su amigo Óscar, a quien todos consideran homosexual por el simple hecho de ser estilista. Pero Óscar en realidad lleva años enamorado de Rosa, y tiene también sus dudas en cuanto a la relación de amistad entre Paco y Fernando. Después de varios momentos en que los observa hablando íntimamente, o agarrándose de las manos queda convencido de que los dos están liados. Además, en cierto encuentro que tiene con Fernando se produce otro malentendido que le hace pensar que Fernando está enamorado de él. Pero cuando va propagando sus sospechas alrededor, nadie le hace mucho caso. La secretaria de la editorial le pega una bofetada y le dice que no consiente que diga eso de Paco, porque Paco es muy hombre. Y Rosa se ríe a carcajadas cuando pone en duda la heterosexualidad exclusiva de su marido. Por su parte, cuando Fernando le expone a Paco su preocupación en torno a la posibilidad de que Rosa le esté siendo infiel con Óscar, Paco le tranquiliza: le explica que Óscar es el tipo de homosexual que siempre esta revoloteando alrededor de las mujeres, le pregunta si no se ha fijado nunca en cómo anda, y lo ilustra con andares y gestos afeminados. Además, siendo decorador, tiene que ser homosexual, porque según dice, todos lo son.

229 ~ *Marbella, un golpe de cinco estrellas*, de Miguel Hermoso (1985)

Coproducción entre España y Estados Unidos que recrea la típica historia de un conjunto de ladronzuelos, cada uno con su habilidad particular, que suman esfuerzos con objeto de dar un pelotazo; en este caso de lo que se trata es de desposeer a un delincuente de guante blanco de sus millones. Aunque los asuntos amorosos en general quedan en segundo plano, todos son presumiblemente hetero.

Únicamente se menciona el asunto que nos ocupa a través de un breve chiste que marca claramente la otredad de la experiencia homosexual. Están en Marbella y necesitan urgentemente un pantalón de color rojo, pero en ninguna tienda de Marbella encuentran uno; un color tan llamativo puede asociarse con facilidad con los gais, lo cual transmite simbólicamente que si en ninguna tienda de Marbella hay pantalones de ese tipo es porque la homosexualidad no es frecuente en esa población.



Imagen 507: El Comandante reacciona violentamente ante la propuesta de sexo gratis que le hace Gustavo en *Marbella, un golpe de cinco estrellas* (1985)

Fuente: VHS. Madrid: José Frade, 1985

El jefe del grupo, al que llaman el Comandante, se tropieza entonces por casualidad con Gustavo, un fotógrafo al que conoce, que va vestido de forma muy llamativa y además con unos llamativos pantalones de color granate, así que se acerca a él, le pone la mano en el hombro y le hace una proposición que origina un malentendido:

- Oye, Gustavo, ¿tú eres amigo mío, no?
- Claro, Comandante.
- Quiero que me hagas un gran favor. Te daré quince mil pesetas si te quitas los pantalones.
- ¡Comandante!
- Ok, veinte mil.
- Bueno, Comandante, pero yo no hago esas cosas por dinero.

El Comandante se queda mirando unos segundos al fotógrafo asimilando el significado de la conversación que acaba de mantener. Al darse cuenta de que el otro ha entendido que le estaba ofreciendo sexo pagado y que aceptaba la proposición, pero gratis, estalla en ira. "¡Será gilipollas!", grita escandalizado, para enseguida empujarle con violencia hacia un portal, obligarle a que se quite los pantalones y darle las veinte mil pesetas.

230 ~ *Capullito de alhelí*, de Mariano Ozores (1986)

Se trata de una comedia con un guión ágil y unos vivaces diálogos que reúne cuidadosamente todos los tópicos que se habían atribuido a la homosexualidad a lo largo de las décadas anteriores: gestos amanerados, batas rosas y quimonos rojos, lenceros y modistos, asociación de la homosexualidad con la prostitución y lo marginal, soledad, ausencia de satisfacción sexual y afectiva, miedo al castigo social... Constituye uno de los últimos coletazos de aquel cine que con tanto ahínco se había esforzado en aislar el deseo homosexual en un imaginario estereotipado que sirviera de punto de desidentificación para los varones, quienes a través de la socialización debían encaminarse hacia la heterosexualidad exclusiva. La película ridiculiza hasta la exasperación el amor entre los dos protagonistas y los deforma grotescamente, lo cual se percibe con claridad en el mismo cartel anunciador en el cual sus rostros aparecen distorsionados. No obstante, cabe señalar que la historia tiene un final sorprendentemente feliz: acaba con la unión entre los dos hombres, que vencen todas las dificultades y acaban estableciendo una relación amorosa estable. En este sentido, el relato sí se sale de los patrones habituales en este tipo de cine, en el que el amor entre hombres se mostraba siempre como una opción imposible de satisfacer y que nunca era posible llevar a la práctica.

Es el 23 de Febrero de 1981. Moisés es un cincuentón muy afeminado que vive en Madrid y trabaja en una lencería en la que se encarga entre otras cosas de fabricar a mano encajes de ganchillo con hilo blanco. Precisamente son distintos diseños de este tipo de encaje con resonancias tan femeninas los que sirven para presentar la película cuando van apareciendo los créditos iniciales. Moisés vive en la casa que heredó de su difunta madre rodeado de prostitutas a las que alquila habitaciones; su madre, a la que estaba muy apegado le dejó el negocio en herencia, y ahora mantiene el burdel oculto tras una supuesta asociación benéfica encargada a cuidar enfermos. Al llegar a su casa una de las prostitutas le regala una llamativa bata rosa que se pone con gran alegría sin quitarle la etiqueta, y unas espantosas zapatillas a juego que él califica de muy elegantes y discretas.

Este día Moisés espera ansioso la llegada de don Hilario desde Valencia. Hace más de dos años se conocieron a través del consultorio sentimental del periódico. Moisés se anunciaba como *Capullito de Alhelí* e Hilario como *El Llanero Solitario*. Desde entonces mantuvieron un contacto epistolar y telefónico y después de tanto tiempo ha llegado el momento de conocerse. Suena el timbre y Moisés recibe, con ese risible aspecto que le da la bata rosa con la etiqueta colgando, a don Hilario, que aparece muy serio, vestido con un traje y corbata negras. Es, como se define a sí mismo, "un sastre ocultón de Valencia que estaba hasta el gorro de aguantar a su mujer y a su cuñada". Como su mujer acaba de fallecer ha decidido viajar a Madrid para iniciar una relación seria con Moisés, a quien la dice lindezas como que quiere dormir en la misma cama para roncar juntos, y desayunar toda la vida junto a él ahora que por fin es libre. Lo curioso es que cuanto más tiempo pasa, más amaneramiento va mostrando don Hilario en sus gestos y en su voz, como si decidirse a vivir su faceta homosexual hasta ahora oculta supusiera de forma inherente adoptar actitudes afeminadas.

A Moisés le encanta su amigo ahora que lo ha visto de cerca, pero actúa como una chica recatada que se resiste a los impetuosos deseos de Hilario. Los dos hombres charlan y empiezan a contarse su vida como hacen los enamorados.

- Soy virgen, Moisés, te lo juro. Me ha faltado valor. Aún no sé si que a uno le guste un señor está bien o no. La barrera mas dura era mi mujer, pero al fallecer el viernes me he liado la manta a la cabeza y aquí estoy.
- Se acabó lo de ser ocultón.
- Si, porque ya se puede, porque somos normales y no fenómenos de circo, porque el país ha cambiado y ahora lo llevan unos chicos jóvenes a los que les caemos la mar de bien.
- Por lo menos no nos tienen manía ni nos llaman degenerados ... y nos dejan en paz. Eso, paz, paz, por fin paz...

Moisés llora de alegría abrazado a Hilario, y los dos se congratulan de la libertad que tienen para vivir su amor. Pero pronto llega la noticia del golpe de estado militar del 23 F.

Pensando que estarán más tranquilos en Valencia se van allí en coche con el resultado que se ven inmersos en la zona más conflictiva, con los tanques y el ejercito por las calles. Además, la cuñada de Hilario, la ultraderechista Vicenta, está empeñada en casarse con él ahora que se ha quedado viudo.

Moisés se disgusta al averiguar que Hilario tiene un hijo, pero éste para ablandar a su amigo le pone en el



Imagen 508: Carátula de *Capullito de alhelí* (1986)

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2005

tocadiscos la canción *Capullito de alhelí* interpretada por Nat King Cole que bailan románticamente. Luego le aclara que su hijo es producto de la única relación que tuvo con su mujer en treinta años, y que lo ocurrido le hizo comprender que eso no era lo suyo.

- En el viaje de novios caí con paperas. Los dos prometimos a la virgen de los desamparados que si salía de las paperas como había entrado nos sacrificaríamos de por vida lo que más nos gustara... y como yo sabía que eso es lo que la volvía tarumba ... se sacrificó. Tomó el voto de castidad y yo me liberé. Araceli era muy creyente.

Tras el fracaso del golpe de estado, del que tienen noticias por el comunicado del Rey emitido por televisión, deciden hacérselo saber con desparpajo a Vicenta y establecerse en Madrid como una pareja formal. La suerte les sonríe. En el espacio de tiempo que cubre el relato los personajes no han tenido la posibilidad de hacer el amor a solas, porque cada vez que estaban a punto surgía algún tipo de interrupción, pero se da por supuesto que ya en Madrid iniciarán sus relaciones sexuales.

Referencias específicas: Perriam (1999)

231 ~ *Manuel y Clemente*, de Javier Palmero (1986)

Inteligente cinta satírica que narra en tono desmitificador los orígenes de la herética Iglesia Católica Palmiriana, que fue un gran negocio para sus fundadores y que aún pervive, aunque sin el esplendor de antaño. Todo comenzó en 1968 cuando unas niñas aseguraron haber visto a la Virgen en una finca cercana al Palmar de Troya, una humilde aldea de la provincia de Sevilla. Las supuestas apariciones, al estilo de las de Lourdes o las de Fátima, prometían riquezas para el pueblo si éste se convertía en un destino turístico, así que el alcalde se apresuró a promoverlas. A partir de ese momento en la finca proliferaron las videntes, que aseguraban recibir mensajes de la divinidad.

Al año siguiente en Sevilla, dos pícaros que trabajan en una empresa relacionada con la Iglesia Católica se ponen de acuerdo para aprovechar el tirón que están teniendo las visiones del Palmar. Se trata de Manuel y Clemente, que en su trabajo guardan la compostura y no dan muestras de tener una amistad especial. Un viernes Manuel se despide y ante los otros empleados se ofrece a Manuel para llevarle al centro. Cuando salen de la oficina dos de las empleadas cotillean entre ellas:

- ¿Te has fijado? Se van todos los fines de semana juntos y se siguen llamando de usted. Como si no supiéramos lo que hay detrás.
- Se figuran que nos chupamos el dedo.

Se insinúa, por tanto, que entre Manuel y Clemente puede haber algo más que amistad, o al menos eso es lo que se piensa en su entorno. Sin embargo, el relato prefiere dejar ese aspecto en la ambigüedad y nunca nos llega a confirmar que entre ellos haya una relación íntima. Inicialmente viven en distintas casas, y luego los vemos compartiendo el dormitorio con dos camas diferentes que están unidas. Pero nunca hay un gesto entre ellos o algún beso que confirme las sospechas de su entorno, en el que ocasionalmente se les llama maricones. Lo que sí se hace explícita es la complicidad que tienen a la hora de llevar adelante su engañoso proyecto. Clemente se hará pasar por vidente. Con el apoyo de un promotor turístico suizo y un arzobispo vietnamita logrará que le nombren obispo. En un accidente de coche Clemente se queda ciego, pero a pesar de todo acabará proclamándose a sí mismo el Papa Gregorio XVII en 1978. En la solemne coronación, la conversación entre ellos sigue siendo igualmente ambigua.

- Manolo, cuando el accidente pensé por un momento que me ibas a dejar.
- Tú el capitán del barco y yo el timonel. Eso era lo conveniente. ¿Cómo te iba a dejar?
- En aquellos momentos pensé que un vidente ciego podría resultar increíble.

Si Manuel y Clemente eran algo más que compinches y estafadores es un asunto que la película deja en el aire. Lo que sí queda clara es su ideología fascista, ya que durante su pontificado canonizaron a San Francisco Franco, San Carrero Blanco, San Monseñor Escrivá de Balaguer, San Don Pelayo y San Adolfo



Imagen 509: La naturaleza de la amistad entre Manuel y Clemente, los fundadores de la Iglesia Palmiriana, nunca llega a aclararse. *Manuel y Clemente* (1986)

Fuente: VHS. Madrid: Mantic Home Vídeo, 1988

Hitler, en tanto excomulgaron al Rey Juan Carlos I, al Papa Juan Pablo II, a todos los curas obreros y a los espectadores que hubieran visto la película *Jesucristo Super Star*.

232 ~ *Delirios de amor*, de Félix Rotaeta, Luis Eduardo Aute y Cristina Andreu (1986)

Esta película reúne tres medimetrojes con diferentes directores, tres delirios de amor, de los cuales el segundo y el tercero incluyen en su trama el tema de la sexualidad entre hombres; el segundo lo hace de forma tangencial y el tercero de forma directa.

El delirio segundo dirigido por Luis Eduardo Aute y titulado *El muro de las lamentaciones*, nos presenta a un matrimonio joven que vive con monotonía su vida cotidiana. A través del tabique oyen los exagerados gemidos y movimientos de una pareja que se acaba de mudar al piso de al lado; luego sabremos que se trata en realidad de una película porno. Excitados por lo que oyen inician el coito de forma convencional en la postura del misionero, pero la eyaculación precoz de él hace que todo termine demasiado rápido y sin que ella haya disfrutado prácticamente nada. Se inicia entonces una discusión que tiene como consecuencia que ella salga de la casa como loca en camión y baje las escaleras hasta el piso de abajo en busca de cualquiera con quien satisfacer sus insatisfechas ansias sexuales. Se abalanza sobre el primero con el que se tropieza, uno hombre con bigote vestido con un llamativo pantalón rojo -color que suele usarse en el lenguaje cinematográfico para marcar la homosexualidad de un personaje- que espera con un ramo de flores a que le abran. El bigotudo no puede quitarse a la mujer de encima. Cuando abren la puerta descubrimos que es Federico, un chico más joven guapo y rubito, quien le esperaba y para quien eran las flores. Al observar la escena, aunque el hombre intenta explicarle que eso no es lo que él cree, Federico le cierra la puerta en las narices disgustado.

Como vemos, la aparición de estos personajes tiene en el relato una intención meramente cómica, ya que nada más se nos cuenta acerca de su relación, pero no se problematiza de forma especial.

El tercer delirio, dirigido por Félix Rotaeta y titulado *El informe*, nos presenta a un rico anticuario llamado Jaime que usa su negocio de exportación como tapadera para el tráfico de drogas. Un policía casado y con hijos se infiltra en su casa, se deja seducir y empieza a salir con él para sacarle información, pero lo que empieza siendo un trabajo consistente en representar un papel acaba por calar en sus propias emociones. Después de postergar durante un tiempo el encuentro sexual, cuando al fin lo tienen el policía parece pasarlo bien; la escena se representa reflejada de lejos en un espejo del armario y no es muy explícita. La implicación es cada vez más intensa entre los dos hombres, ya que disfrutan de agradables momentos de intimidad y se van enganchando afectivamente. En el segundo encuentro sexual entre ellos la cámara sí enfoca directamente a la cama y hay algunos primeros planos de las caras de los dos amantes; en esta ocasión el policía se deja penetrar y parece disfrutarlo mucho, pero lo ocurrido le descentra porque está descubriendo una nueva faceta de su sexualidad que desconocía. Jaime le propone que se vayan juntos del país y le asegura que no tiene que preocuparse por el dinero. Después de mucho pensarlo, harto de las llamadas de su mujer y de su trabajo, el policía decide dejarlo todo y avisar a Jaime de que los servicios de seguridad están al tanto de sus negocios. Los amantes resuelven irse inmediatamente a Brasil o a cualquier otro país donde no haya acuerdo de extradición y se besan apasionadamente a boca. Lo que ignoran es que su conversación está siendo grabada y en breve serán detenidos antes de que puedan huir.

Lo más interesante de este tercer delirio es la evolución que experimenta el policía en su preferencia sexual cuando, partiendo de una aparente heterosexualidad exclusiva, pasa a disfrutar también de la sexualidad con otro hombre y a enamorarse de él. Este tipo de experiencias vitales masculinas cuestionan las tesis biologicistas y esencialistas acerca de la homosexualidad y confirman la plasticidad del deseo sexual.

233 ~ *La rubia del bar*, de Ventura Pons (1986)

Es una historia urbana que nos cuenta la amistad que surge entre dos hombres muy distintos, un chulo bisexual y un escritor hetero frustrado, que se desenvuelven entre otros personajes de vida anodina y sin sentido.



Imagen 510: Homosexual asaltado por mujer sexualmente insatisfecha en *Delirios de amor* (1986)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

Mario es un antiguo trabajador de renfe que ahora pretende ser escritor, pero que está en plena crisis creativa y bastante enganchado al alcohol. Está casado con una mujer enferma de los nervios que se dedica a echar las cartas del tarot y a la que ya no quiere. Un día tomando una copa en un bar de Barcelona, Mario observa sorprendido cómo una rubia fascinante echa un fajo de billetes a la cara de su proxeneta y cómo, a continuación, la rubia se va rápidamente del bar.

El chulo, que va acompañado de un perro, empieza a hablar con Mario y le invita a tomar otra copa. Le explica que se llama Ortega y que vive con Marta, la rubia que acaba de montar la escena. Le cuenta que su perro se llama Lola y que es lo que en verdad más le importa del mundo, pero que Marta le importa menos que un moco. "A mi las tías no me van (...) a mi me va otra marcha", le explica, pero enseguida le dice a Mario que no se preocupe, que no le va a tirar los tejos.

A pesar de sus aparentes diferencias Mario y Ortega hacen amistad y van a un bar de moros, "un antro de chaperos de 100 duros", como lo califica Mario. Ortega sigue hablándole de Marta. Le cuenta que está falta de cariño, que aunque no le va ese rollo de vez en cuando le echa un polvo, porque ella está loca por él. Toman una cerveza en el bar de los moros. Uno de ellos se acerca a Mario para ligárselo, pero como éste no responde al final es Ortega el que se queda con el moro y le pide a Mario que lleve al perro a su casa, donde Marta espera. Eso le da a Mario la oportunidad de conocer a la mujer que tanto le había fascinado, e inicia una relación con ella con el consentimiento de Ortega.

Poco más sabremos acerca de Ortega. Tiempo después, cuando Mario y Marta han empezado a trabajar en una fotonovela porno, se lo encuentran a salir de una discoteca en un estado lamentable, muy borracho o drogado, emitiendo frases incoherentes y pidiéndole a un ratoncito que salga de la alcantarilla. Al verles les pide dinero y Mario le da un billete que él dice se va a gastar en un pico. Más adelante, cuando Marta ya le ha dejado, Mario se vuelve a encontrar a Ortega en el mismo bar en el que lo había conocido. Este le cuenta que ya no se pincha y que ahora tiene otra tía que lo mantiene. Ambos retoman su amistad.

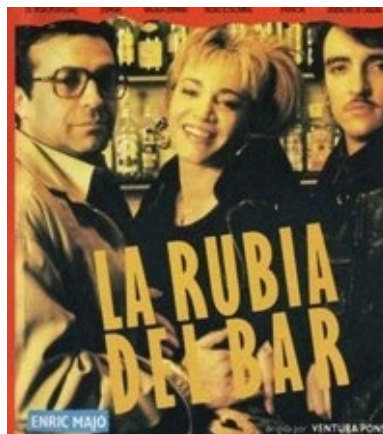


Imagen 511: Detalle de la carátula del vídeo en vhs. *La rubia del bar* (1986)
Fuente: VHS. Barcelona: Lauren Films, 1989

234 ~ *Hay que deshacer la casa*, de José Luis García Sánchez (1986)

Se trata de una comedia dramática que adapta de la obra teatral homónima del dramaturgo Sebastián Junyent. Las protagonistas son dos hermanas de edad madura que después de muchos años vuelven a encontrarse en la que fuera su casa familiar en Guadalajara, con objeto de repartirse la herencia. Ambas están casadas, pero no son demasiado felices en sus respectivos matrimonios, asunto que en todo caso queda en un segundo plano ya que sus maridos ni tan siquiera aparecen. Laura se ha encargado de cuidar a sus padres durante los últimos años, en tanto Ana ha residido en París y ha trabajado como auxiliar de biblioteca. Su reencuentro, así como el reparto de los libros y objetos da lugar a que recuerden multitud de detalles acerca de su pasado familiar.

Al espectador se le anima a identificarse con estas dos señoras que a pesar de los condicionamientos que han vivido como mujeres durante la posguerra y la dictadura, han sabido sacar sus vidas adelante con cierta dignidad. Paralelamente el relato incorpora a dos personajes de orientación homosexual con una función bufonesca, unos individuos algo molestos e inoportunos, cuyas intervenciones buscan despertar la carcajada. Se trata de Ramón, el sirviente de Laura, eficiente y bastante posesivo con su pareja Frutos, un joven extremadamente afeminado, impertinente y que continuamente está haciendo comentarios salidos de tono.

Laura no muestra ninguna simpatía hacia Frutos, al que llama "degenerado" y se queja de que el país se ha vuelto una nueva Babilonia. Le comenta a su hermana:

- ¿Has visto ese par de maricones? Pues el que hace de hombre es cura obrero para más inri... Antes trabajaba de albañil, pero como está en el paro se ha metido a asistenta. Ahora, eso sí, trabajador, limpio y honrado como él solo. En cambio, el que hace de mujer, una peste.

Si no ha despedido antes a Ramón, asegura, es porque es la mejor asistenta que ha tenido, y por eso ha tolerado que su casa se convierta en una "sucursal de Sodoma".

A medida que las dos hermanas dialogan, negocian, e hilvanan sus recuerdos, sufren periódicamente las interrupciones de Ramón y de Frutos. En cuanto puede Ramón se dirige a Ana, le pregunta si se ha dado cuenta de la naturaleza de la relación entre ellos, le informa de que Frutos va a pedirle que se lo lleve a París como criada, y le ruega de rodillas, besándole las manos en una actitud sumisa y un tanto ridícula, que por favor le diga que no. Ella se limita a tranquilizarle diciendo que no necesita ninguna criada, para gran alegría



Imagen 512: Ramón es el hombre y Frutos la mujer, en una pareja homosexual con función bufonesca. *Hay que deshacer la casa* (1986)
Fuente: VHS. Madrid: CBS Fox, 1987

de Ramón. Más molesto es Frutos, que entra continuamente sin llamar para pedirle a Ana que le lleve a París, ya que el sueño de toda su vida es triunfar allí como artista. Frutos le insiste a Ana que si necesita una chica buena limpia y trabajadora, esa es ella, que se contentaría con trabajar a cambio de la comida y la estancia. Le dice que aunque le vea por fuera un poco viril, por fuera es todo femenino, y que lo será más cuando se opere. Se lleva así esta concepción falaz acerca de las parejas masculinas al extremo: el activo es masculino y el pasivo no ya es que sea afeminado, es que aspira a convertirse en una mujer auténtica.

La caracterización de Ramón y Frutos sigue en ese tono caricaturesco a lo largo del relato con una función bufonesca en la que se repite un esquema muy básico consistente en que el joven transgrede de alguna forma las

normas sociales con sus actitudes espontáneas, lo cual hace vivir a su pareja en un perpetuo sobresalto: Frutos es hipersensible y se pone a llorar al oír un disco romántico, y Ramón la limpia la cara porque el rímel se le ha corrido; Frutos consigue con sus impertinencias que Ramón pierda la paciencia y que le amenace con irse a las misiones para que le coman los infieles, y éste para tranquilizarle le dice con picardía "¿quién te quiere a ti, polla de oro?" transmitiendo así la idea de que al fin y al cabo la sexualidad entre ellos marcha bien; Ramón va con un radio-casete en la que se oye una canción burlona sobre Fraga Iribarne, Laura le dice que deje que molestar, le aclara que su hijo lleva un pendiente por estética, no porque sea gay, y le advierte que prefiere que no se acerque a él; Frutos se insinúa con mucha pluma a un chico joven que viene a la casa, le mira el culo y le silba, para el enfado de Ramón, que le llama "chaperó", le coge del cuello y le reprocha que le esté poniendo siempre en evidencia; para disgusto de Ramón, su pareja improvisa un espectáculo transformista en que imita a Édith Piaf cantando *La Vie en Rose* con objeto de llamar la atención de Ana y poder ir así con ella a París, donde espera triunfar; como es Semana Santa, Frutos se empeña en cantar una saeta y consigue hacerlo desde el balcón del Ayuntamiento vestido de Rocío Durcal. Y así sucesivamente.

Referencias específicas: Junyent (1985)

235 ~ *Crónica sentimental en rojo*, de Francisco Rovira Beleta (1986)

La llegada la democracia a España no terminó con la expresión directa de la homofobia social, ya que aunque eso se hubiera convertido en un asunto políticamente incorrecto, la libertad de expresión garantiza que pueda ser representada, y hay un sectores de la sociedad que aún conservan esas actitudes. Un ejemplo lo encontramos en esta adaptación de la novela policiaca de Francisco González Ledesma ganadora del premio Planeta en 1984.

El protagonista es el inspector Méndez, que investiga un extraño caso en el que una prostituta ha aparecido muerta en la playa con uno de sus senos cortados e intenta encontrar la conexión entre esa muerte y la aparición del pecho amputado en la casa de una jueza. Méndez es un policía desencantado pero eficiente, chulito con las mujeres, violento con los maricones e implacable con los pederastas.

La trama es interesante y la visión que ofrece de la sociedad amarga, tal como es propio del género negro. Simplemente recordar aquí que el asunto que nos ocupa aparece mencionado dos veces a vuelo pluma, y acudiendo a clichés bastante manidos. El primero es el de los malvados violadores de inocentes heterosexuales en la prisión. Méndez consigue que otorguen la libertad condicional a un preso llamado Ricardo a cambio de que haga de guardaespaldas de una señora de buena posición que está siendo perseguida por su marido. Mientras toman una cerveza Ricardo le explica que durante su estancia en la cárcel hubo dos tipos que intentaron abusar de él, pero uno acabó en la enfermería y el otro en el hospital con el hígado destrozado; Méndez simplemente responde que deberían caparlos a todos. El segundo es el el travestismo unido a la prostitución.



Imagen 513: Méndez humilla a una travesti en *Crónica sentimental en rojo* (1986)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2008

Un coche patrulla lleva a comisaría a una travesti. Allí Méndez la trata con desprecio, le arranca con violencia la peluca de la cabeza y la amenaza para que declare. Eso es todo, pero queda claro el talante homófobo del protagonista, que es con quien el espectador tiende a identificarse.

236 ~ *Matador*, de Pedro Almodóvar (1986)

Peculiar drama psicológico que indaga en los sentimientos de culpa y los impulsos autodestructivos que pueden adueñarse de un hombre incapaz de aceptar conscientemente sus impulsos homosexuales.

El protagonista es Ángel un joven mentalmente enajenado que estudia agronomía pero quiere ser torero y está preparándose en una escuela con el conocido maestro Diego Montes. Tal vez por la educación castrante que ha recibido de una madre con una mentalidad religiosa oscura, que parece querer el castigo de su hijo, éste bordea la locura e incurre en actitudes impulsivas y destructivas.

Parece haber en él un deseo homosexual latente, nunca llevado a la práctica pero que le amenaza permanentemente desde el inconsciente. Así, en cierta ocasión que su maestro Diego le pregunta si le gustan los tíos, extrañado porque a su edad nunca haya mantenido relaciones con ninguna chica. Ángel se muestra sumamente alterado por el hecho de que se haya puesto en duda su virilidad y para demostrarle al mundo que no es maricón intenta violar sin éxito a una vecina. El suceso es un tanto grotesco, ya que a pesar de lo aparatoso del asalto, Ángel, lleno de ansiedad, se corre en cuestión de segundos entre sus piernas.

Ocurre que Diego y su novia emplean el arte del toreo para asesinar a sus amantes masculinos y femeninos respectivamente mientras copulan, dándoles una estocada con una aguja del pelo y clavándosela entre las vértebras mientras llegan al orgasmo. Ángel es llevado a comisaría por ser uno de los principales sospechosos. Al ver las fotografías de varios de los hombres asesinados por el método de la estocada en la espalda, no duda en atribuirse los crímenes, movido por un deseo de castigarse a sí mismo y por un complejo de culpa que, adivinamos, puede estar relacionado con unos impulsos sexuales reprimidos que no se atreve a aceptar y que únicamente salen a la luz a través de sus fantasías.

- Le maté. En su casa. Él estaba muy excitado. Solo quería poseerme. Se desnudó inmediatamente y cuando intentaba penetrarme le maté.

Esta relación imaginada en la que Ángel se pone a sí mismo en una posición pasiva revela su temor inconsciente a perder su masculinidad siendo penetrado, y en cierta forma también el deseo de que esto ocurra. Como vemos Ángel reúne varias de las defensas del yo que tal como hemos indicado en el capítulo introductorio pueden caracterizar a las víctimas del prejuicio: la negación, la neurosis y las actitudes autodestructivas.

237 ~ *La ley del deseo*, de Pedro Almodóvar (1987)

Efectiva tragedia que combina con gran intensidad dramática dos de los asuntos que se han asociado en los relatos clásicos a la homosexualidad: la locura y la muerte. La agilidad con que el guión presenta los sucesos, la atractiva caracterización de los personajes y la habilidad para desarrollar la trama de forma colorista y entretenida no debería hacernos olvidar que el relato encierra en cierta forma un mensaje moral acerca de la subcultura gay: los principales personajes están retratados como personas autodestructivas -alcohol, drogas, sexo promiscuo sin protección- cuya principal motivación parece ser la satisfacción de su ansia de amar y de disfrutar de una sexualidad permanentemente insatisfecha, que se desarrollan un ambiente urbano hedonista y cuyo destino les empuja hacia un desenlace fatal.

La película comienza con una intrigante reflexión acerca del cine dentro del propio cine. Concretamente, se considera el potencial que los relatos cinematográficos tiene de suscitar deseos en el espectador e incitarle a llevar a cabo prácticas específicas: en este caso el de la penetración anal, el gran tabú en la sexualidad masculina. Un actor de doblaje da instrucciones a un joven para que se desnude, se mire en el espejo, y se bese en la boca, se frote el paquete en el espejo, se quite el calzoncillo, se tumbe en la cama, se excite tocándose entre las nalgas boca abajo y le pida que le folle mientras se masturba; al parecer, lo que pretenden él y su compañero de doblaje presenciando estas escenas de elevado erotismo, es motivarse para grabar con el máximo realismo posible un diálogo en el que dos hombres están manteniendo apasionadamente una relación sexual con penetración anal. Entre gemidos de placer dicen ante el micrófono:

- Fóllame, fóllame.
 - Quiero que me sientas dentro de ti. Solo quiero que goces.
 - Sigue, sigue.
 - Dime cuándo te vas a correr. ¿Me sientes dentro?
 - Sí, sí ... creo que me voy a correr.
 - Yo también.

Pronto sabemos que el diálogo pertenece a la última película del guionista y director de cine Pablo Quintero, que se estrena en Madrid. Y cuando se desencadena el trágico final de la historia, veremos como el escritor tira con ira por la ventana su máquina de escribir, arrepentido del mal que han originado sus escritos. Se hace así una suerte de crítica a la literatura romántica -de la que este melodrama es producto- y sus efectos en el mundo de los sentimientos.

Uno de los espectadores que ha asistido al estreno de la película, cuyo deseo se ha inflamado con lo que ha visto y oído, al salir de la sala de proyección va al baño, se baja la bragueta y empieza a masturbarse gimiendo "fóllame, fóllame"; la cámara evoluciona de un plano medio a un primer plano de su cara y finalmente a una toma de sus labios, que ocupan toda la pantalla mientras pronuncia la palabra "fóllame", como queriendo acercar lo más posible al espectador ese deseo de ser penetrado. Se trata de Antonio, un joven de veinte años que a partir de ahora, fascinado por el director, le investigará a fondo y hará lo posible por tropezarse con él y conocerle.



Imagen 514: Antonio gime "follame" en *La ley del deseo* (1987)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Entretanto, en la fiesta en que están celebrando el estreno corre el alcohol y la coca, mientras se oyen canciones de Almodóvar y McNamara como *Voy a ser mamá* y *Satanasa*, provocativas y escatológicas. Allí con Pablo Quintero están su hermana transexual Tina y Juan, un chico de sexualidad ambigua del que Pablo está enamorado. Como Pablo ve que Juan está besándose con una chica sale solo de la fiesta y se lleva a su casa a un joven de aspecto moderno que le aborda al salir. El encuentro dura poco, ya que Pablo, agobiado por la conversación del chico, que dice ser modelo y pretende conseguir un papel en alguna de sus obras, le pide que se vaya. Al salir se cruza con Juan.

Al entrar Juan en la casa se comienza a oír la canción de Jacques Brel *Ne me quitte pas*, interpretada por Maysa Matarazzo. Este tema musical se repite varias veces en la banda sonora para marcar el que es el asunto central de la película: el duelo por la pérdida del amor, que en mayor o menor medida afecta a todos los personajes. En este caso, la canción, que se prolonga a lo largo de toda la escena, sirve para enfatizar los sentimientos entre los dos hombres, que se abrazan con cierta tristeza. Juan se va mañana a Conil (Cádiz), para pasar el verano trabajando en un chiringuito de la playa, y la separación parece doler mucho a ambos, pero especialmente a Pablo, que es el que está más enamorado. Como a Juan no le apetece tener sexo, después de tomarse unas pastillas con cerveza, los dos duermen juntos. Sus dos cuerpos desnudos y abrazados se van iluminando a medida que amanece y el luminosidad del sol comienza a entrar por la ventana.

Con Juan fuera de Madrid, Pablo se centra en escribir el guión de su siguiente película. Un día por fin Antonio, que sigue todos sus pasos, le aborda. Pablo no duda en invitarle a su casa para tener una aventura esporádica. Antonio asegura que no suele acostarse con chicos, pero al final accede a acompañarle. A pesar de que desde el principio se le nota que tiene un carácter dominante y algo manipulador, con tendencia a registrarlo todo y a imponer su voluntad, Pablo tiene una relación sexual con él pensando más que nada en un encuentro pasajero. Le enseña a besar, y en la cama se muestran apasionado con Antonio, que parece más bien inexperto.

- Oye, ¿no tendrás ninguna enfermedad venérea? -le pregunta Antonio
- ¿Por qué me preguntas eso ahora?
- Como eres tan promiscuo...
- Pues no, tranquilo, nunca he cogido nada. Ni unas simples ladillas.
- Es que me horrorizan esas enfermedades ¿sabes?
- Oye, si quieres lo dejamos -dice Pablo retirándose. (...)
- Bueno, ya no te pregunto más nada. (...) Oye una última pregunta, la última ¿Tú quieres penetrarme?
- Desde que te vi en la discoteca solo he pensado en follarte.

Pablo inmediatamente coloca boca arriba a Antonio y con él abierto de piernas intenta penetrarle, pero le cuesta; en este sentido, es una representación bastante realista. Antonio dice que es la primera vez que lo hace. Pablo coge un bote de vaselina y Antonio apaga la luz. El resto de la relación se omite.

Vemos cómo la actitud de Pablo hacia su propio cuerpo es en general bastante autodestructiva, pues aparte de beber alcohol y tomar coca con frecuencia, además de pastillas para dormir, mantiene sin la menor preocupación relaciones sexuales sin protección. Pablo vence pronto los reparos de Antonio, que están justificados. Aunque desde principios de la década se sabía que el sida estaba causando estragos entre la población homosexual que incurría en prácticas de riesgo, y había cineastas que en otras latitudes habían comenzado a concienciar a los espectadores de ello desde 1985, en este caso el relato de Almodóvar opta por ignorar ese asunto y representar de forma bastante explícita para la época una penetración anal entre dos hombres sin protección; se alude además a las venéreas en general, pero en ningún momento de la película se habla del sida en concreto ni se contempla siquiera la posibilidad de usar preservativos. Hubiera sido una buena oportunidad para difundir las medidas de protección tan necesarias entonces, pero obviamente la literatura y el cine son libres de elegir sus argumentos y no tienen por qué ceñirse a prescripciones ideológicas ni convertirse en correa de transmisión de conceptos educativos de ningún tipo.

A partir de esa primera relación sexual, Antonio, cuya locura se hace progresivamente más evidente, no deja de entrometerse en la vida de Pablo: hace reformas en la casa, registra sus cartas, se muestra controlador y posesivo e ignora totalmente las advertencias del escritor, que le repite insistentemente que no le quiere y que no desea iniciar una relación con él. Pero en su obcecación Antonio se va a pasar el verano a Jerez pensando que Pablo desea seguir el contacto con él.

Por el contrario, Pablo a quien quiere es a Juan. En una conversación telefónica, éste le pide que vaya a visitarle a Conil porque le necesita y le quiere. Pablo acepta y confirma que irá. Nada más colgar, recibe la llamada iracunda de Antonio, reprochándole que no haya respondido al teléfono durante varios días, le exige que vaya a verle y cuelga. El contraste en los sentimientos que alberga Pablo hacia los dos vértices del triángulo amoroso que involuntariamente ha creado se lleva a la pantalla con efectividad cuando vemos que en la conversación con Juan los dos se dan la cara, en tanto que con Antonio se dan la espalda.

La tragedia se desencadena cuando Antonio recibe una carta de Pablo en el que éste le insiste en que no le quiere, que sigue enamorado de Juan y que es a él a quien irá a visitar. Al ver que el objeto de su ciego deseo se le escapa, Antonio coge la moto y se acerca hasta el chiringuito donde trabaja su rival amoroso. Con engaños lo emborracha, intenta forzarle a tener sexo, porque en su enajenación afirma que desea poseer todo lo que ha sido de Pablo, y finalmente lo arroja por un acantilado. Al día siguiente cuando Pablo llega a Conil ve el cadáver de Juan en su velatorio; va entonces a Jerez para visitar a Antonio porque piensa que pudo ser él. Cuando confirma sus sospechas, sale conmocionado en el coche y tiene un accidente cuando conduciendo se le empañan los ojos por las lágrimas y se estrella contra un árbol.

Se acude entonces al cliché del enfermo amnésico recuperándose en el hospital para dar la oportunidad de que su hermana Tina le cuente a Pablo su vida y le enseñe fotos en un intento de que recupere la memoria; empleando esa argucia argumental, se hace llegar al público más detalles acerca del pasado de Tina. Hasta ahora, lo que se nos había contado sobre ella es que es transexual y que lleva una vida alejada de los hombres. En una escena anterior se veía como Tina visitaba la capilla del Instituto donde había cursado sus estudios y se reencontraba con el Padre Constantino, que al principio no la reconocía, pero luego se sorprendía al comprobar que se trata de uno de sus antiguos alumnos.

- Me temo que estoy condenada a la soledad. (...) En mi vida solo hubo dos hombres. Uno fue usted, mi director espiritual, y el otro era mi padre. Los dos me abandonaron, ya no puedo confiar en ningún otro.

Ahora Tina nos cuenta al mismo tiempo que a su hermano Pablo su historia, un tanto enrevesada y sorprendente, en un tono melodramático. Sus padres se separaron cuando ella descubrió que Tina y su padre estaban liados. Pablo se quedó con su madre, y Tina se fue a Marruecos con su padre, donde se cambió de sexo porque a los dos les gustaba la idea. Pero su padre la dejó por otra mujer; ahora vive en Nueva York y no quiere saber nada de ellos. Ella se fue a París. Los dos hermanos se volvieron a encontrar en el funeral de su madre y desde entonces se quedó en Madrid con él. Los hermanos lloran y se abrazan.



Imagen 515: Arriba Pablo duerme con Juan. Abajo penetra a Antonio. *La ley del deseo* (1987)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010



Imagen 516: Trágico final de *La ley del deseo* (1987)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

El trágico final se acerca. Tina conoce a un chico y está muy ilusionada. Resulta ser Antonio. Pablo intenta advertir por teléfono a Tina, pero Antonio se da cuenta y la retiene en su casa como rehén junto con un policía. Antonio promete liberar a los rehenes si Pablo sube y le dejan estar una hora con él en la casa sin interrupciones.

Durante esa hora se produce un agri dulce encuentro sexual entre los dos hombres, en que se mezclan los sentimientos de dolor amargo que siente Pablo por lo ocurrido, con la loca y apasionada entrega de Antonio, quien en el tocadiscos pone la canción de los Panchos *Lo dudo* para que sirva de fondo musical a su encuentro. Se la canta mientras le besa y abraza con la mayor de las ternuras, le coge en brazos, pues tiene la pierna rota, y le lleva a la cama, donde los dos hombres hacen el amor suavemente. Del encuentro solo se hacen explícitas las caricias y besos iniciales. La policía, Tina y los médicos aguardan en silencio frente al portal mirando hacia la ventana expectantes. El relato juega con la incertidumbre del espectador cuando después de haber hecho el amor, Antonio cubre el cuerpo de Pablo con la sábana, como si lo estuviera amortajando, haciéndonos pensar por un momento que lo ha matado. Pero no es así. Antonio con una excusa se aleja de la cama y se pega un tiro. Pablo se

acerca cojeando a él y abraza su cadáver. Acto seguido coge la máquina de escribir y la tira por la ventana, probablemente sintiéndose culpable de que las historias que escribe y que cuenta hayan sido las causantes de esa trágica locura de amor. Finalmente, abraza llorando el cuerpo de Antonio, mientras el altar lleno de flores dedicado a la virgen de Mayo que Tina tenía en su casa, empieza a arder tanto como sus sentimientos.

Referencias específicas: Villalba (1996, pp. 39-42)

238 ~ *En penumbra*, de José Luis Lozano (1987)

La caída de Dani, un joven universitario, en una pendiente autodestructiva de pasiones insatisfechas, drogas y relaciones sexuales vacías, sirve como excusa para presentarnos a unos personajes y unas pasiones ambiguas que en ocasiones exudan cierto homoerotismo, siempre sugerido pero nunca de forma demasiado explícita.

Dani sufre un accidente mientras practica alpinismo y se le rompe la mandíbula: queda mudo temporalmente y con un aparato metálico en la boca para reconstruir su dentadura. De su grupo de amigos, con quien tiene una relación más estrecha es con Braulio, pero sus caminos divergen porque Dani es un estudiante universitario y Braulio, que trabaja en un taller, tiene que ir a la mili. La última noche que salen juntos con otra pandilla de jóvenes, vemos la imagen de Dani y Braulio de punta en blanco, bailando al son de una música de charanga, rodeados de otras parejas de hombre y mujer. La escena se recrea en los gestos de afecto, sonrisas y miradas que intercambian, reveladoras de que entre ellos hay un afecto especial. No sabemos si eso les ha llevado a alguna intimidad sexual, pero lo que queda claro en el relato es que si la hubo, no se trata de un vínculo excluyente. De hecho, mientras baila con su amigo, Braulio ve a una mujer mayor que él junto a un juego de tiro al blanco, gana un peluche para ella y se la lleva a un jardín cercano para mantener una relación sexual. Al terminar, la otra se va llorando, tal vez avergonzada, imaginamos que porque se ha dado cuenta de que aquello no era más que algo esporádico. El mismo Braulio se queda intrigado y se pregunta. ¿Por qué no se habrá querido llevar el peluche? ¿Por qué se habrá puesto a llorar?. Dani le espera solo, con aspecto un tanto melancólico. "¿Y a tí que te pasa, que estás atontado, joder?. Hay que coger de la vida lo que te ofrece, y no suspirar tanto. Ese es el secreto" -le dice Braulio. Los dos amigos se despiden con un abrazo, porque al día siguiente Braulio se va a la mili.

Poco después vemos a Dani en el bar donde se reúnen los jóvenes. En otra parte de la barra hay un hombre de unos cuarenta años, que invita a una copa a dos chicos y una chica que están jugando al fútbolín. Su aspecto no llama la atención: va bien vestido, con un reloj caro, sin marcas externas que lo marquen como homosexual. Son sus actos los que nos inclinan a conceptuarlo como tal. Contempla con atención a los chicos, y sin embargo, se burla de la chica: "Ten cuidado, niña, no te callas a hacer pipí en la cama". Cuando paga al camarero, le agarra del brazo, y este la aparta la mano con un gesto de rechazo. Luego, de las vueltas,

da un billete a cada uno de los dos chicos, pero a la chica sin embargo vuelve a despreciarla. Da la impresión de que su forma de atraer a los jóvenes es a través de regalos y de dinero, pero el asunto solo se insinúa.

Con su mejor amigo ausente, Dani parece sentirse perdido. Le es imposible concentrarse en los estudios, de forma que acaba por salirse de un examen y dejar la carrera en segundo curso. Cada vez se emborracha con más frecuencia y se junta con otros amigos entregados a las drogas y a la delincuencia. De vez en cuando visita a su entrenador y a Helen, la mujer de este, por la que Dani siente una intensa atracción frustrada.

En esta especie de descenso a los infiernos es en el que Dani se tropieza con un misterioso personaje, una noche en que acude solo a un local, muy bebido. Desde una mesa del fondo, junto a un busto con resonancias clásicas, un hombre le observa y hace un gesto a una mujer para que se le acerque y le invite a su casa. La música que se oye de fondo, la canción *Los salvajes*, del grupo musical Magenta, evoca el acercamiento de Dani a un ámbito turbio en el que se va a ver inmerso y que influirá en el despliegue de su sexualidad.

En la selva me perdí,
no encuentro ropa interior,
una chica como yo,
acostumbrada al confort.
Los salvajes son humanos,
dicen que somos hermanos.
Los salvajes tienen sexo,
me quieren tocar.
Miro abajo, miro arriba
Ya no sé la salida de esta dulce situación.
Al principio me asusté,
será el distinto color.
Pero todo se calmó,
cuando algo me penetró.



Imagen 517: Luis, un ser sexualmente ambiguo.
En penumbra (1987)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2003

El último verso de la canción coincide con la imagen de Luis, así se llama el distinguido hombre que le ha invitado, que se disuelve para dar paso al interior de su lujosa casa. Claramente su sugiere el peligro de ser penetrado "por algo", pero todo queda en esa alusión. Ya en ese ambiente refinado y hedonista, donde los invitados consumen todo tipo de drogas, Luis y la mujer admiran la belleza de Dani. "A mi me recuerda a algún cuadro que debo tener por ahí olvidado. Desde luego tiene un aire renacentista." comenta Luis, cuya cara se funde con el fuego de la chimenea, lo cual sugiere deseo o pasión. Pero de nuevo ese deseo homoerótico queda únicamente insinuado. Lo que queda explícito en el relato es que Dani se acuesta con la mujer, que mientras está teniendo la relación sexual vemos que es calva porque pierde la peluca. El otro se acerca, les observa, y muestra un saquito que parece contener droga para que ella lo vea y le sirva de estímulo.

Catorce horas después, un hombre con barba se mete en el cuarto donde duerme, le despierta y acaricia su espalda desnuda con una flor. Le dice que no vale la pena destrozarse así, y que le extraña que un buen tipo como él esté allí. Fuera se oye música, porque hay otra fiesta de las que organiza Luis, en esta ocasión de disfraces. Le dice que baje cuando esté listo, y cuando Dani lo hace va vestido de joven renacentista, Luis le mira, se acerca le pregunta qué tal se siente. Le dice que lo único que le queda de renacentista es el desaliño, y le pregunta qué le parece su fiesta. Luis va vestido de rey o reina de corazones, una figura deliberadamente ambigua.

Pronto Luis le pide a Daniel que se vaya, pero él decide quedarse. Acabada la fiesta, la ambientación ha cambiado, y recuerda claramente las historias de vampiros, con una ambientación fría, con luces de tonos azulados, una penumbra inquietante. Luis con su aire distinguido entra con un manojo de llaves antiguas y le pregunta qué hace aún allí; Dani le responde vagamente que le esperaba y le pide pasar la noche en su casa. Luis le responde que eso depende de lo que esté dispuesto a pagar, y se acerca como para besarle o morderle como si fuera un vampiro. Dani hace un gesto de rechazo. Después de este encuentro tenebroso entre los dos hombres, unos diálogos deliberadamente ambiguos y enigmáticos que transmiten la idea de un deseo soterrado, insinuado y nunca expresado explícitamente, Dani se va y Luis, ese personaje ambiguo y un tanto andrógino se queda solo. Sobre él caen copos de nieve de forma que pareciera que va a morir congelado.

Después de algunas andanzas mas, cuando Dani va a hacer un trío con una mujer y otro hombre, se mete en el baño y se corta las venas en la bañera. Su descenso ha tocado fondo y a partir de ahí comienza la reconstrucción de su persona.

239 ~ *La vida alegre*, de Fernando Colomo (1987)

Sin dejar de ser entretenida, esta comedia abordaba el tema delicado de las enfermedades de transmisión sexual en un momento en que el sida empezaba a hacer estragos en España. Que el sida se estaba

expandiendo entre la población homosexual, y que ésta no empleaba medidas de protección era un hecho bien conocido desde 1981; el cine español, sin embargo, no se había hecho eco prácticamente de este asunto. Aún no se había consolidado entre los colectivos más expuestos, ni en la población en general, el hábito de protegerse con el uso del condón, y la película cumplió en este sentido una función educativa destacada, con un guión que intercalaba información sexual útil con diálogos ágiles, situaciones divertidas y una ligera crítica al amiguismo político.

Ana es dermatóloga, y consigue que el Ministerio de Sanidad le de un puesto interino como directora de un centro de nueva creación para la promoción de la salud, dedicado a la prevención de enfermedades de transmisión sexual. Una vez conseguido el instrumental médico, lo que necesita Ana son pacientes, lo cual es un acicate para que se introduzca en algunos ambientes marginales como el homosexual y el de la prostitución. Eso sirve como excusa para presentarnos algunos personajes secundarios como

Manolo, que hace amistad con Ana y se encarga de traer gais a la consulta, y Olga, una chica transexual que vive con él. También para mostrar por dentro un bar de ambiente gay, "El cueros", un tanto sórdido y con cuarto oscuro, cuyos responsables se oponen a que los del Comité Anti-Sida difundan allí su información porque, aseguran, espanta a la clientela. Esta actitud de rechazo era común por aquel entonces entre muchos dueños de los locales de ambiente, a los que les costó llegar a entender que promover el uso del preservativo entre su clientela era, precisamente, el mejor modo de mantenerla a medio y largo plazo.

A pesar de su interesante enfoque encaminado a la promoción de la salud sexual en la población en general, el punto de vista que adopta *La vida alegre* es claramente heterosexista, y las relaciones entre hombres no pasan de lo meramente anecdótico. Las relaciones sexuales y afectivas tienen lugar entre los personajes principales, que son todos ellos inequívocamente heterosexuales. Se retratan algunos ambientes gais, pero los personajes homosexuales quedan ubicados en el campo de la marginalidad; contemplados como un colectivo que es objeto de una intervención bienintencionada por parte del Ministerio de Sanidad -junto con las prostitutas y los heroinómanos-, no tienen demasiado espacio para expresar sus opiniones.



Imagen 518: El director Fernando Colomo esperando con unos jóvenes para hacerse las pruebas de venéreas, *La vida alegre* (1987)

Fuente: VHS. Madrid: Weekend Vídeo, 1987

240 ~ *La estanquera de Vallecas*, de Eloy de la Iglesia (1987)

Drama social en el que Leandro, un albañil maduro en paro, y Tocho, un joven amigo suyo, intentan atracar un estanco del madrileño barrio de Vallecas. La señora Justa, la estanquera, alerta con sus gritos a los vecinos, que se congregan a la puerta del local y avisan a la policía. Eso obliga a los dos atracadores a encerrarse dentro con la estanquera y con Ángeles, la sobrina de esta. Las largas horas que dura el secuestro dan oportunidad a que los cuatro personajes dialoguen y a que nazca cierta complicidad afectiva entre ellos, hasta el punto de que ambas mujeres desarrollan una suerte de Síndrome de Estocolmo. Así Tocho y Ángeles inician una relación amorosa, en tanto Leandro y la Señora Justa entran en una protectora amistad materno filial.

Mientras la historia induce al espectador a simpatizar con los dos delincuentes y a comprender las motivaciones de sus actos, retrata como rígidos y reaccionarios a algunos de los personajes que fuera del local los acorralan y les impiden huir.



Imagen 519: Maricón reaccionario apaleado en *La estanquera de Vallecas* (1987)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2003

Entre el gentío que se congrega a la puerta del estanco destaca por sus llamativa camisa de colores rosa azul y naranja un hombre grandote enojado, obeso, con bigote, muy amanerado y con una desagradable voz aflautada. Al espectador, que enseguida lo conceptúa como homosexual, se le llama a desidentificarse inmediatamente de este personaje, retratado como un individuo frívolo, egoísta y descerebrado. Lo primero que vemos es cómo se acerca a un grupo de jovencitos y se dirige a uno de ellos, muy sexy y descamisado, con aspecto de ser menor de edad, acariciando brevemente su pecho desnudo.

- Hola, Juanito, a ver cuando te pasas por la bombonería.

Los jóvenes no dicen nada, pero responden con una sonrisa. En todo el jaleo, esta proposición sexual queda bastante ridícula por parte de este pequeño comerciante homosexual, que por lo demás muestra su carácter tajante y reaccionario, con los comentarios que va haciendo.

- La pena de muerte, lo que tiene que hacer el gobierno es volver a poner la pena de muerte.

Eso asevera el bombonero haciendo con el dedo el gesto de cortar el cuello. Y luego, cuando llega la policía municipal, les dice impertinentemente y con mucho amaneramiento.

- Pues si ustedes no se atreven, llamen a los especiales, a los Geos, a esos hombretones.

El comentario recibe los aplausos y ovaciones del gentío que le rodea, lo cual hace aún más grotesca la situación. Enseguida, como para desmentir que realmente las fuerzas policiales sean de mucha confianza, llegan unos antidisturbios que emprenden una absurda carga policial contra los vecinos. El bombonero intenta impedir que aporreen al grupo de jovencitos, diciéndoles a los policías que "los niños" no han hecho nada, pero como toda respuesta se ensañan a porrazos con él en un banco mientras grita histéricamente. Juanito, el chico al que había abordado al principio se encarga de recogerle y sacarle de allí.

Probablemente, el mensaje que pretende transmitir la historia es que es vano confiar en que los poderes políticos y policiales resuelvan los problemas de desempleo e inseguridad ciudadana, ya que precisamente esos poderes son los enemigos de las clases populares. En cuanto al asunto que nos ocupa, simplemente constatar la forma en que se ridiculiza al personaje homosexual y el tratamiento diferencial que se le da al caracterizarlo de forma estereotipada, en relación a los dos secuestradores, que aparecen retratados como seres mucho más humanos.

241 ~ *Moros y cristianos*, de Luis García Berlanga (1987)

Genial astracanada que se burla con fino humor de la publicidad y los creadores de imagen, así como de las actitudes de las clases empresarial y política. La familia Planchadell está haciendo los preparativos para viajar desde Jijona hasta Madrid con objeto de dar a conocer sus turrone en un salón gastronómico. Don Fernando, el dueño de la Fábrica Planchadell y Calabuig, fundada en 1896, hace el viaje a regañadientes, pues la idea es de sus dos hijos, Pepe y Agustín, empeñados en explorar los mercados de exportación y aumentar las ventas de sus productos. Les acompaña Marcial, un primo tonto de sexualidad incontrolable.

La familia ha contratado para la ocasión a dos actores, Joan y Luis, que se disfrazarán de moro y de cristiano respectivamente para animar la exposición de turrone en el stand alquilado. Son los dos personajes que en el cartel de la película franquean a izquierda y derecha el arco de herradura dentro del cual se aglomeran los miembros de la familia y el resto de los personajes de la película en torno a don Fernando. La posición periférica de estos dos personajes en el cartel se corresponde con la escasa importancia que tendrán en la trama y con su homosexualidad; la orientación sexual de Joan, el actor que se disfraza de moro, queda manifiesta desde el principio, en tanto la de Luis, el cristiano, la suponemos por algún comentario entre los dos actores, como cuando mencionan ilusionados la posibilidad que tienen de ver en Madrid a Miguel Bosé.

Mientras los Planchadell preparan la furgoneta a la puerta de la fábrica, vemos cómo a Joan, vestido de moro pero sin la barba postiza, lo trae un chico en una moto. Por la breve despedida entre ellos averiguamos que debe ser su pareja o su novio, porque Joan le dice "no me hagas tonterías, que te conozco" y se despiden de su amigo con dos besos. Agustín les grita en catalán que dejen de hacer mariconadas, porque tienen prisa.

Después de un accidentado viaje el grupo llega a Madrid y se quedan en el lujoso chalet con piscina de Cuqui Planchadell, una hija de don Fernando que está intentando hacer carrera política en la capital con el asesoramiento del Sr López, su asesor de imagen y amante secreto.

El Sr. López asesorará también a Pepe y Agustín en la creación de una imagen de marca para los turrone, para disgusto de don Fernando, quien tiene que oír consejos como que añada patata a la mezcla de sus turrone para abaratar costes, o que reemplace el la marca del turrone "Planchadell y Calabuig" por la más comercial "Moros y Cristianos". Esta idea poco original le viene a la cabeza al Sr. López cuando están viendo



Imagen 520: Carátula del dvd de *Moros y cristianos* (1987)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2003

en la televisión un desfile de moros y cristianos y la cámara enfoca por unos momentos a Joan vestido de moro y con su barba puesta, adoptando una postura ligeramente afeminada y haciendo giros con la espada.

- Mira, mira, es Joan ... ¿habéis visto? ¡Es Joan!- exclama con asombro infantil Marcial señalando con el dedo la televisión.

Los hermanos Planchadell alaban la habilidad de Joan en el desfile y comentan que es herencia de familia, porque a su padre venían desde lejos para verle desfilar, a lo que Marcial pregunta inocente:

- ¿Ah, el padre también era maricón?

La homosexualidad de Joan es pública por su ligero amaneramiento, y eso hace que a pesar del aparente respeto que tienen por su talento artístico, el trato que le dan no sea muy honroso y se burlen en ocasiones de él. Como en una ocasión en que Pepe se dirige con prepotencia a Joan para increparle por no haberse puesto la barba postiza:

- Eh tú, la barba. ¿Por qué no te has puesto la barba?

- Porque me estropeo el cutis, ¿comprendes?

- La barba no, pero la pluma la llevas siempre puesta, joder qué tropa- dice con enfado Pepe.

La posición humillante a la que somete la familia Planchadell a los empleados que se ha llevado Madrid, como metáfora de la situación en que mantienen las clases dirigentes al ciudadano de a pie, se manifiesta en varios detalles. Los dos actores, Joan y Luis, el moro y el cristiano, tienen que dormir hacinados en la furgoneta con otros dos empleados porque Cuqui se niega a darles alojamiento en su chalé, lo cual dice mucho acerca de la sensibilidad social de la aspirante y diputado. Les despiertan por la mañana temprano porque tienen que ir a la televisión, pero nadie les ofrece un lugar para asearse ni para limpiar la ropa, de modo que la mejor solución que encuentran es bañarse en la piscina, para disgusto de Cuqui cuando ve a tres de ellos nadando y a otro lavando allí los calcetines. En otra ocasión Agustín y Pepe, sin ningún pudor, les dan para desayunar unos churros que no se atreven a comer ellos mismos porque el jardinero al fumigar los ha impregnado de insecticida.



Imagen 521: Joan y su novio, que lo trae en moto. *Moros y cristianos* (1987)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2003

242 ~ *Calé, de Carlos Serrano (1987)*

Original drama que recrea el *Pigmalion* de Bernard Shaw para plantear el amor interracial lésbico que surge entre una actriz paya ya madura y una joven gitana. En los ensayos de una adaptación del *Pigmalion* que está preparando una compañía de teatro, Cris, la actriz que se encarga del papel de la florista, se da cuenta de que el lenguaje que se emplea en sus diálogos está muy trasnochado y es muy poco natural. Para caracterizar adecuadamente a su personaje se le ocurre pedir ayuda a Estrella, una gitanilla viuda que tiene un bebé y que termina por instalarse en su casa por problemas personales. La convivencia es enriquecedora para ambas: a la joven esa ayuda económica le viene muy bien, además de que su nueva amiga le enseña a ampliar sus horizontes, y la actriz obtiene un éxito al interpretar la florista imitando las expresiones y actitudes de ella. El drama estalla cuando dan rienda suelta a los sentimientos que surgen entre ellas: para Estrella es algo inaceptable que va en contra de sus creencias religiosas y de la mentalidad de los suyos, y para Cris la situación es complicada porque acaba de casarse por segunda vez y quiere tanto a Estrella como a su marido Luis. Después de superar todas las dificultades encuentran una solución adecuada y se van a vivir todos juntos formando así un nuevo tipo de familia.

Solo añadir que el relato, además de lanzar un mensaje normalizador acerca de la bisexualidad femenina, lo hace en relación a la homosexualidad masculina, ya que incluye un secundario cuyo papel es poco relevante pero que está caracterizado con rasgos positivos. Se trata de Víctor, el director de escena, a quienes los actores respetan por su talento. No se nos cuenta nada de su vida íntima, pero sabemos cuál es su preferencia sexual por algunos comentarios y bromas poco relevantes que



Imagen 522: Cris con Víctor en *Calé* (1987)

Fuente: VHS. Madrid: CBS/Fox, 1987

dan a entender que está perfectamente aceptado en su entorno. La única que usa un adjetivo para designarle, el de "julai" es Estrella, aunque lo hace sin ánimo ofensivo.

243 ~ *La chica de la piscina*, de Ramón Fernández (1987)

E spañolada coproducida con México que combina con poca originalidad las modalidades indirecta y sugerida. Tiene como protagonista a Claudio, un doctor cincuentón adinerado y extraordinariamente exitoso seduciendo a las mujeres, que permanentemente tiene que estar escapando de los trucos y encerronas que estas conciben para conseguir que se case con ellas. Repentinamente a Claudio le empiezan a dar gatillazos con sus amantes habituales. Después de fracasar con diez mujeres en tres meses su desasosiego es tal que piensa incluso en el suicidio. Con objeto de curar su disfunción eréctil acude a todo tipo de médicos y curanderos: unos le proponen implantarse una prótesis, otros le ponen sanguijuelas en el pene y así sucesivamente.... Dos veces se emplea la modalidad indirecta para representar la sexualidad entre hombres. En una ocasión un amigo suyo le ha llevado a un doctor que le da una serie de descargas eléctricas en la cintura y la pelvis con un complicado aparato. Sugestionado, después de la sesión le pide a su amigo que le lleve a casa de una de sus amantes habituales para comprobar su curación. El amigo conduce hasta el edificio en el que ella vive y Claudio mantiene con él una conversación que vista desde fuera puede tener una lectura ambigua.

- Gracias, amigo, me has salvado la vida, te quiero.
- Claudio, no me besuquees.
- Pero si eres lo mejor que me ha ocurrido en la vida.

El portero del edificio, un hombre maduro amanerado y con un perrito, que está regando una planta observa esta situación en la que Claudio está besando repetidamente a su amigo en las mejillas y en la mano como agradecimiento, y obviamente entiende que entre ellos se está produciendo una apasionada historia de amor.

La otra situación se produce cuando Claudio está recibiendo un masaje después de haber tomado una sauna, un típico lugar de socialización masculina. Su masajista Toño le gasta una broma: le pide que cierre los ojos y que se relaje; entonces deja que siga con el masaje una chica que desde hacía tiempo tenía la intención de seducir a Claudio. La chica comienza a darle un suave masaje en las piernas que a Claudio le encanta, pero cuando ella mete las manos debajo de la toalla y comienza a acariciar sus nalgas, éste se levanta bruscamente diciendo:

-¡Pero Toño! ¿Qué haces? ¡A ver si me voy a convertir en uno de esos de la acera de enfrente!

Ha sentido placer mientras lo que él pensaba que era un hombre le acariciaba las nalgas, lo cual es algo que un varón español no se puede permitir; de ahí su reacción brusca. Es esa chica la que consigue curar a Claudio de su disfunción eréctil y también encarrilarlo hacia el matrimonio normativo.

244 ~ *El pecador impecable*, de Augusto Martínez Torres (1987)

Cuenta la historia de Honorio, un hombre ya maduro que por haber estado toda su vida trabajando en la zapatería de la familia en Madrid y pegado a las faldas de su madre, carece de toda experiencia con las mujeres. Con el fallecimiento de su acaparadora progenitora la vida le da un vuelco, ya que comienza a estar muy solicitado por todo tipo mujeres solteras, viudas y casadas, que buscan en él un buen partido o un gran amante. Además, la libertad de la que goza ahora hace que sus instintos hasta entonces bien sujetos comiencen a desbocarse. Como es habitual en las comedias heterocentradas, solo hay menciones breves al asunto de la homosexualidad para marcar que no es esa una opción viable para el protagonista. Es este caso las bromas sobre ese asunto se llevan a cabo a través de chistes y alusiones metafóricas. En uno de sus escauceos, una mujer que él pensaba que era viuda le confiesa la verdad acerca de su marido, que era



Imagen 523: El portero mariquita observa asombrado el agradecimiento efusivo de Claudio a su amigo en *La chica de la piscina* (1987)

Fuente: VHS. Madrid: Metro Vídeo Española, 1995

banderillero.

La verdad es, ¡qué poca vergüenza!, que él me abandonó, y si se hubiera ido con una mujer, pero se fue con un pelotari, y además con todos mis dineros y mis joyas (...) Me supongo que a usted no le gustan los pelotari.

Analizando cuidadosamente una imagen tan extraña como la que aparece aquí, la de un banderillero que se fuga con un jugador profesional de pelota vasca (un pelotari), nos damos cuenta de que esconde una metáfora del órgano genital masculino: el banderillero pincha con unos objetos alargados, con forma fálica, y el pelotari juega con las pelotas, o sea, con los testículos.

En otra ocasión una de sus amantes resulta ser una sádica que le azota con una fusta hasta dejarle el culo dolorido. Cuando lo ve su doctor, que siempre había pensado que Honorio era homosexual porque nunca había estado con mujeres, éste cree confirmadas sus sospechas y se dispone a explorarle el esfínter, aunque luego todo se aclara. Y poco después recibe la visita de un comercial

justamente cuando Honorio estaba a punto de aplicarse una pomada en el culo para calmar el dolor; el otro coge el bote y se pone un poco de crema en los dedos para frotársela en las nalgas, lo cual evidentemente evoca el gesto de lubricar el esfínter para facilitar la subsiguiente penetración anal; por eso Honorio pone reparos al principio, pero luego se deja cuando el otro le dice que no se preocupe, que se pasó la mili en la enfermería como practicante. Toda la situación rezuma cierto erotismo, ya que se ven fugazmente las nalgas del protagonista y contemplamos las caricias que le da el otro. Por lo demás, esta evocación metafórica del coito entre hombres se ve reforzada por la presencia en primer plano de una columna de madera que está en una de las esquinas del dosel que rodea la cama, con una forma que evidentemente simboliza el falo.



Imagen 524: Representación metafórica del coito anal en *El pecador impecable* (1987)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2007

245 ~ *El Lute, camina o revienta, de Vicente Aranda (1987)*

En las cintas heterocentradas existe la posibilidad de problematizar la sexualidad entre hombres recreando una escena con un potencial homoerótico y asociándola con sensaciones negativas, y todo ello sin que aparezca ningún personaje explícitamente homo o bisexual. Es lo que hace por ejemplo esta dramatización de la vida del que fuera el delincuente más popular de la España de los sesenta y setenta.

En los ambientes en el que se mueven el Lute y sus amigos no parece existir la homo o bisexualidad; la única ocasión en la que se alude a ese asunto es una ocasión en la que el protagonista es llevado a comisaría y torturado salvajemente después del atraco a una joyería.

La escalofriante escena a la que nos referimos, emplea la desnudez del protagonista para evocar unos sensaciones homoeróticas que se asocian inmediatamente con el dolor

y el pavor. Comienza con la sugerente imagen de las manos del protagonista esposadas y apoyadas en una de sus nalgas. Mientras el Lute es apaleado el grupo de policías le lanzan improperios y se alternan en sus insultos, entre otros: “¡De espaldas!, los maricones siempre están de espaldas por lo que les pueda caer”, “Levanta, maricón, no enseñes el ojete”, “No nos van los tíos como tú, madraza”, “Jamona, todos los quinquis sois unos degenerados” o “es que a los maricones les gusta este trato, y este muchacho es un gran mariconazo”. Luego, uno que le está dando azotes en los genitales con una vara comenta entre risas que “es como tocar la marimba”, otro le abre las nalgas para comentar que tiene el ano muy grande, insinuando por tanto con desprecio que al detenido le gusta ser follado. Más que un violento interrogatorio en sí, la escena parece la recreación morbosa de una sesión de sadomasoquismo, en la que el eje central es la humillación sexual de la víctima.

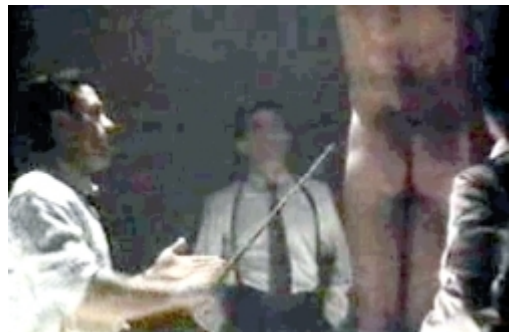


Imagen 525: *El Lute, camina o revienta* (1987) incluye una elaborada escena antierótica.

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2007

246 ~ *Sinatra*, de Francesc Betriu (1988)

Este peculiar drama nos cuenta la trayectoria íntima de un cantante maduro que, abandonado por su mujer, comienza una búsqueda personal del amor y del sentido de la vida en una Barcelona chispeante y repleta de personajes variopintos. Su apertura inocente a nuevas experiencias, que surge a partir del vacío y el dolor que siente, le lleva por los caminos más insospechados y le hace descubrir vericuetos del alma humana desconocidos hasta entonces para él. En su peregrinaje afectivo se tropieza con asuntos como el alcohol, la prostitución, la locura, las drogas y la orientación ambigua del deseo; es en este contexto marginal en el que experimenta algunas experiencias con personas de su mismo sexo, aunque su preferencia es heterosexual.

Antonio Castro es un cantante de cabaré que hace el papel de Frank Sinatra, de ahí su apodo. La película se inicia presentándonos el espectáculo en el que participa, que incluye a personajes como Charlot y a dos transformistas que imitan a Marlen Dietrick y a Lola Flores. Abandonado por su mujer, que se va con un negro y se dedica más tarde a la prostitución, Sinatra decide cambiar de vida: deja el trabajo, tira por una alcantarilla las llaves de su piso y se mete a vivir en una pensión un tanto sórdida en la que acaba trabajando de portero de noche por condescendencia del dueño, que iba a echarle por no pagar. En un intento por superar su profunda depresión y por cubrir su vacío afectivo, se apunta a un club de amistades del periódico. Lo curioso es que recibe cartas tanto de mujeres como de hombres, y él responde a ambas, de lo cual inferimos que en principio está abierto a conocer personas de ambos sexos. En su búsqueda encuentra varios personajes: una joven loca y heroinómana a la que acoge en su cuarto, una chica enana, una mujer elegante cuyo hijo punky le echa salvajemente de la casa, una prostituta de lujo de la que se enamora, pero que acaba asesinada por su chulo... Contacta también con dos hombres: un travesti y un preso bisexual recién salido de la cárcel. El primero de ellos es Rosendo López "La Rosita" quien le manda la siguiente carta.

Soy camarero de un bar del Barrio Chino. Mi nombre es Rosendo López, pero todos me llaman La Rosita, tú ya me entiendes, hijo. Vivo solo con mi santa madre, y estoy enamorado de un chiquillo que trabaja conmigo en el bar. Él no me quiere ¿sabes? y mi alma se encuentra hecha pedazos. Ven a verme, Rey mío. Si no te gustan los hombres, es igual.

Antonio va a visitar a Rosendo al bar, en un estado anímico muy decaído y bastante borracho. La música que enmarca el encuentro entre ellos, y que empieza a emitir una sinfonola a instancias del mismo Antonio, que es quien introduce la moneda, es la canción de Joaquín Sabina *Juana la Loca*; muy popular en los 80, sus versos transmitían una idea muy estereotipada de la homosexualidad, según la cual salir del armario consistía en sacar las plumas reprimidas y travestirse. El mensaje de la canción, por lo demás, contrasta con la realidad de Antonio, quien más bien parece estar abierto a cualquier experiencia que llene su vacío afectivo y aplaque su soledad, lo cual lo hace bordear la bisexualidad, pero que no por ello deja de sentir una preferencia sexual hacia las mujeres. Antonio accede a acompañar a Rosendo a su casa, para fumarse unos porros con ella. Cuando la droga empieza a hacer efecto, ve la imagen ligeramente deformada en forma convexa de Rosendo, que le enseña sus pechos. Con un bolero que se oye de fondo Antonio empieza a imaginar que está con su exmujer, que ella canta la letra del bolero, le pide perdón, se acerca a sus genitales y empieza a practicarle el sexo oral. Cuando le toca la cabeza y parece haberse corrido, Antonio se queda con la peluca de Rosendo en la mano y vemos que es él quien le estaba haciendo la felación. Este encuentro homosexual, desagradable y no muy gratificante, contrasta con los que mantendrá luego con la prostituta de lujo de la que se enamora, que están representados con mucho mayor erotismo y sensualidad.

Antonio mantiene durante algún tiempo una amistad sin sexo con Rosendo. Luego sabremos que esta ha iniciado una relación de carácter sadomasoquista con Ramón, el camarero joven que trabaja con ella en el bar. Él le pega y Rosendo, que parece disfrutar de ello, le excusa diciendo que el pobrecillo está enfermo de los nervios.

El segundo hombre que Sinatra conoce en el club de amistades es Juan, un macarra bisexual que acaba de salir de prisión y le manda esta carta, a la que él responde.



Imagen 526: Rosita le hace sexo oral a Antonio en *Sinatra* (1988)

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008

Colega, te escribo porque tienes el careto un poco ajilipollado, me has hecho gracia. Vaya tíos que hay en este club. Uno peor que otro. Hace un mes que acabo de salir del talego, me he tirado cinco años en Carabanchel. Atraco a mano armada. Allí no vuelvo. Antes me vuelo el tarro. Ahora quiero largarme de Madrid y empezar a buscarme la vida en Barcelona. Estoy hecho una braga. Si te va bien me escribes y me dices algo. Si no, que te den por culo. Juan Cuevas Heredia.

Antonio le da la dirección, y allí aparece. Cuando se encuentran en la puerta de la pensión queda claro que Juan viene con el fin de iniciar una relación con Sinatra, o que al menos está abierto a esa posibilidad:

- ¿Seguro que te mola? -pregunta Paco
- No entiendo.
- Que si no te va mal enrollarte conmigo.
- Hombre, depende ... -responde con ambigüedad Sinatra.

Los dos hombres no llegan a mantener ninguna relación más allá de la amistad, porque enseguida Paco y la dueña de la pensión, doña Clementina, se sienten atraídos. En cuanto a Sinatra, sigue tan solo como al principio pero todas esas experiencias parecen haberle ayudado a salir de su profunda depresión.

247 ~ Los obsexos, de Mariano Ozores (1988)

Típica comedia playera protagonizada por dos prototipos del hombre hispano, casados y en permanente búsqueda de turistas nórdicas con las que satisfacer su supuestamente inagotable impulso sexual. Como es habitual en este tipo de relatos cinematográficos, la posibilidad de incurrir en relaciones homosexuales permanece latente y se manifiesta en los frecuentes chistes que marcan ese límite que el varón no debe transgredir. También se recurre al uso del travestismo para producir efectos cómicos y se hacen varias alusiones al sexo en grupo con participantes de ambos sexos, aunque sin comprometer la orientación sexual de los participantes masculinos.

Alberto y Julio han sido contratados por una empresa turística por dos propietarios que tienen planeado dejar un gran agujero económico, escapar con el dinero y hacerles a ellos responsables del desfalco. Uno de los jefes, Demetrio, se traviste y se hace pasar por turista para averiguar cómo realizan sus actividades como guías turísticos, lo cual da lugar a divertidos diálogos.

Por lo demás, entre Alberto y Julio hay una amistad que se fundamenta en que trabajan juntos y son cómplices a la hora de ocultar a sus esposas sus permanentes intentos, siempre frustrados, de emprender aventuras sexuales con las turistas. Sin embargo, entre ellos hay un límite que no deben traspasar, y que se manifiesta por ejemplo en el siguiente chiste que escenifican y que evoca el sexo oral, placentera actividad en que dos amigos heterosexuales no deben incurrir. Alberto se está cosiendo la cremallera con el pantalón puesto.

- ¿Qué es lo que te pasa?
- Que no me sube ... la cremallera, hombre... Ya está. Córtame el hilo con los dientes, que es que yo no llego.
- Si... Vete a la mierda, que te lo corte tu padre, no te digo... -le dice enfadado Julio, al comprobar que cortar el hilo supone bajar su boca a la altura de los genitales de su amigo.

Otra situación que les obliga a enfrentarse al deseo homosexual prohibido se produce cuando una voluptuosa turista les pregunta cuanto cobran por participar en un orgía con ella y con "darling". Quedan en 300 pesetas, pero cuando acuden a la casa de la turista para iniciar la orgía se dan cuenta de que "darling" es un joven musculoso y masculino que pregunta cuál de los dos le toca a él. Los dos hombres huyen corriendo de allí.

Cuando por fin los dos amigos ligan con dos bellas nórdicas y se las llevan al coche para mantener una relación con ellas en el interior del vehículo, que vemos se menea agitadamente, los diálogos entre ellos revelan que en la confusión de la orgía no paran de meterse mano entre ellos. Se evoca así de nuevo la relación homosexual, en tanto la heterosexual queda en segundo plano.

- Alberto, para, que me estas cogiendo el muslo.
- Ay que asco... es verdad ... tenía muchos pelos esto...
- Qué alegría, yo le estoy quitando las bragas a esta.



Imagen 527: Sexo oral sugerido en *Los Obsexos* (1988)

Fuente: VHS. Madrid: Olimpy Films, 1989

- Lo que me estás haciendo es que me estás bajando los calzoncillos, imbécil.

Otra alusión al sexo en grupo se produce más adelante. Los dos jefes después de hacer el desfalco se están dando la gran vida en un campamento nudista. Han montado una tienda de campaña y se meten dentro para tener sexo los cuatro juntos. Pero hay dos matones que les seguían y que se meten también en la tienda. Por sus gemidos, los seis parecen estar pasárselo muy bien.

248 ~ *Canción triste de...*, de José Truchado (1988)

Comedia negra con tonos surrealistas en la cual la muerte de la mujer del protagonista desencadena toda una serie de situaciones disparatadas en torno a los trámites para preparar el entierro, el velatorio y la celebración del sepelio. La vertiginosa sucesión de chistes y momentos absurdos puede desencadenar ocasionalmente alguna que otra carcajada. Aurelio es un mediocre cantante de ópera que durante muchos años fue misionero, pero que luego se casó y ahora tiene tres hijos. Para ganarse la vida trabaja de transformista en un club, ya que su espantoso aspecto cuando se traviste unido a su vozarrón de tenor provoca efectos cómicos inigualables. Un día, mientras le están entrevistando en la radio, recibe una llamada que le informa de la muerte de su esposa, lo cual parece dejarle bastante indiferente, si no aliviado. Como es habitual en este tipo de comedia española las alusiones a la homosexualidad son frecuentes, sin que la sexualidad entre hombres se represente nunca explícitamente. La primera se produce en el delirante diálogo que mantiene Aurelio con el responsable de la funeraria. Este comenta con mucho énfasis que lo que le gustan son las mujeres, y dice señalando a sus empleadas:

- Antes tenía todo hombres, pero poco a poco me los he ido cepillando.
- Ah, ¿entonces también es usted un poco madraza? -pregunta Aurelio
- No, hombre no, si yo... yo me rompo de macho que soy, vamos soy una cosa así como entre Jorge Negrete y Rambo.
- Pero que barbaridad, eso es demasiado, hombre, cómo va a ser eso ...
- Que voy a hacerle, me aguanto...

¿Qué se aguanta el funerario? obviamente sus impulsos homosexuales, que oculta tras esa falsa fachada de masculinidad y de hombre mujeriego. Eso se confirma más adelante cuando sin venir a cuento el funerario lanza una frase que juega con el doble sentido de la palabra "coger", que en latinoamérica tiene con frecuencia el sentido de "follar". Hablando de los colores de la esquila, pero refiriéndose en realidad a la ambigüedad de su deseo, comenta:

- Ya sabe usted que aquí se puede coger cualquiera de las dos cosas.
- Sí, ya me lo imagino -responde Aurelio que, como el público, se da perfecta cuenta de qué está hablando.

Más tarde, en el velatorio, Aurelio es asediado por una vecina llamada doña Frorí que quiere ocupar el lugar de la difunta, y que anteriormente fue sargento de la legión. En el coqueteo parece que a veces responde positivamente, especialmente cuando habla de lo bonitas que tiene las nalgas, como para inflamar el deseo de la vecina, pero al final la llama "tonta del culo"

Aparte de alguna situación equívoca más con una travesti del club en el que trabaja, el colofón con que acaba la película deja claro la ambigüedad en la orientación del deseo sexual de Aurelio, y el miedo que este siente hacia sus propios impulsos homosexuales.

D. Aurelio, no logró jamás cantar ópera; tuvo que resignarse a ser la reina del bolero, hasta que empezó a sentir ciertas aficiones e impulsos sospechosos y asustado, volvió a las misiones.



Imagen 528: Arriba el funerario reafirma su masculinidad. Abajo Aurelio asediado por un antiguo sargento de la Legión. *Canción triste de...* (1988)

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989

249 ~ *Matar al Nani*, de Roberto Bodegas (1988)

Cinta quinquí inspirada en la vida del delincuente Santiago Corella, que se hizo célebre porque a principio de los ochenta fue detenido, asesinado y su cuerpo hecho desaparecer por una red de funcionarios corruptos.

Tanto el entorno en el que se mueve el protagonista como el de las fuerzas del orden es plenamente heterocentrado. Únicamente se alude al asunto de la homosexualidad al principio de la historia cuando el protagonista está encerrado en prisión después de haber atracado a mano armada un supermercado. Como es habitual en los dramas carcelarios, el protagonista se ve enfrentado al peligro de ser sometido sexualmente por los otros reclusos.

Santiago está trabajando en un taller en el que hay una fragua. Repentinamente le acorralan tres presos. El cabecilla se acerca amenazante diciendo que quiere ser el primero, el primero en violarle, entendemos. Pero el héroe quinquí consigue defender su virilidad que peligra: coge de la fragua una larga pieza de metal que estaba al rojo vivo y con ella quema en el abdomen a su enemigo. Los otros dos hombres huyen asustados, y el Nani se limita a musitar: “chaperos de mierda”. Luego, cuando el responsable de la prisión le pregunta qué es lo que ha pasado él se simplemente responde: “Defendí mi culo. Usted hubiera hecho lo mismo, jefe.”.



Imagen 529: El héroe quinquí defiende su culo en *Matar al Nani* (1988)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

250 ~ *Amanece que no es poco, de José Luis Cuerda (1988)*

Inteligente relato que emplea profusamente el humor absurdo y el esperpento para retratar en tono de burla muchos de los asuntos que estaban saliendo a la luz en la España de la transición: el choque entre los viejos y los nuevos valores, la pluralidad religiosa, la erupción de la sexualidad femenina... A un pueblo perdido en el interior de la meseta llega en una motocicleta con sidecar un lugareño acompañado de su hijo Teodoro, que trabaja en una universidad de Oklahoma y está disfrutando de un año sabático. Entre el gran número de personajes que aparecen en la historia (los guardias civiles, el cura, el maestro, el alcalde, los mozos del pueblo, unos estudiantes norteamericanos ...) no hay ninguno identificable como homo o bisexual; el asunto, sin embargo, se menciona varias veces en broma. En una ocasión el padre le pregunta a su hijo:

- Oye, ¿me quieres?
- ¿Que dices?
- Que si me quieres.
- Pero padre, no me joda ahora, no me joda...

Esta alusión a un posible amor incestuoso toma más peso cuando luego tienen que compartir el lecho y el padre parece insinuarse sexualmente:

- Supongo que me respetarás, ¿verdad Teodoro?
- ¿Pero qué es lo que está usted pensando, padre?
- Déjate, déjate, que un hombre siempre es un hombre en la cama.

Es evidente que para el padre es perfectamente posible que en una situación de intimidad como es dormir en la misma cama tenga lugar alguna actividad homosexual, lo cual nos deja pensando si no será eso algo que le ha ocurrido a él alguna vez. En todo caso, la escena está concebida para sorprender al espectador, y queda claro que no se trata de una opción aceptable para los protagonistas.



Imagen 530: Un hombre siempre es un hombre en la cama. *Amanece que no es poco* (1988)

Fuente: DVD. Barcelona: Tribanda, 2009

251 ~ *Los depredadores de la noche, de Jesús Franco (1988)*

Cinta de terror coproducida por Francia y España en la que el director español reincide en los asuntos de siempre bajo un ropaje más moderno y una escalofriante estética gore. Por la reputada clínica que el cirujano plástico Dr. Flammard tiene en París pasan las mujeres más adineradas del país para conservar su aspecto juvenil; cuando su hermana queda con la cara desfigurada por el ácido se propone reconstruirla trasplantándole la máscara facial de otra mujer. Rapta para ello a una bella modelo que trabaja para un modisto que encarna la típica figura del mariquita: deslenguado, gestos amanerados, mucha pluma, un pañuelo al cuello, una casa repleta de valiosos objetos artísticos, un discurso salpicado de grititos. El modisto

queda ampliamente ridiculizado cuando el detective que investiga la desaparición de la modelo aparece en su casa y la emprende a empujones con él para interrogarle; el refinado mariquita se queja aparatosamente cuando el otro le rasga su preciosa camisa, y cada vez que se rompe alguna de las porcelanas que adornan su casa, para luego desmayarse al ver hecho trizas uno de sus valiosos jarrones. Acude en su ayuda el vigorético guardaespaldas del modisto, que encarna la típica figura del musculoso, pero es el detective el que vence en la lucha gracias a una oportuna patada en los testículos. Como vemos, el modisto y su guardaespaldas encarnan dos de las figuras estereotipadas con las que se suele representar a los homosexuales y hacen el papel de antagonistas del héroe. Por lo demás, la escena sirve para ofrecer al espectador un interludio pretendidamente cómico en un relato lleno de morbosas estampas de sangre, pieles rasgadas y miembros amputados.

252 ~ *Las cosas del querer*, de Jaime Chávarri (1989)

Se trata de un melodrama musical inspirado libremente en la vida de Miguel de Molina, el famoso artista español que tras recibir una brutal paliza de unos falangistas debido a su homosexualidad y por haberse posicionado durante la guerra a favor de la República, tuvo que exiliarse a Argentina en 1942. Con objeto de no verse en la obligación de obtener el permiso del cantante para rodar su biografía, la productora evitó publicitarla como tal. Eligió Mario como nombre del protagonista en vez de Miguel y cambió algunos aspectos de la vida del cantante. Sea como sea, la película constituye uno de los homenajes a la copla española y a Miguel de Molina más logrados en la historia de nuestro cine.

La historia se inicia con Mario, herido de un golpe en la cara, que está cogiendo un tren para irse de España y se acuerda de sus mejores amigos: el pianista Carlos, con el que luchó en la guerra, y Pepa, la novia de éste. Recuerda cómo después de haber perdido la guerra, le intentan obligar a punta de pistola a cantar el *Cara al sol*, y cómo le llevan a prisión por negarse a ello. Cuando le liberan, el militar que le suelta le recuerda que "En esta España de la paz no caben ni los rojos ni los maricones como tú "

En la triste España de la posguerra los dos amigos junto con la cantaora y bailaora Pepa, que Carlos ya conocía de la época de la guerra y con la que inicia ahora una relación de pareja, intentan continuar con su trayectoria artística y lo hacen con gran éxito. La amistad entre los tres es sólida, y tanto Carlos como Pepa aceptan sin condiciones la orientación sexual de su amigo. Pero el ambiente es opresivo. En cierta ocasión están en un local bailando la animada pero algo ñoña *Mi casita de papel*, interpretada en directo por un cantante. Carlos y Mario se van turnando para bailar con Pepa, lo cual ya llama la atención de una pareja seria y de apariencia conservadora que cuchichea sobre ellos y se acerca para escuchar sus conversaciones,



Imagen 532: Los tres amigos de *Las cosas del querer* (1989)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2006

pero las escenas de intimidad se omiten. Un día que está tomando algo en un bar contacta con un joven, se mete en el servicio con él y quedan en ir a una pensión; este le aclara que él eso lo hace cobrando, a lo cual Mario no pone ninguna objeción. Tiene también un Marqués con el que ha mantenido alguna relación y que se ha quedado prendado de él, pero Mario le evita. En una ocasión que queda con un tramoyista muy joven y le espera en su habitación, llaman a la puerta pero en vez del joven aparece el Marqués. Le ofrece como

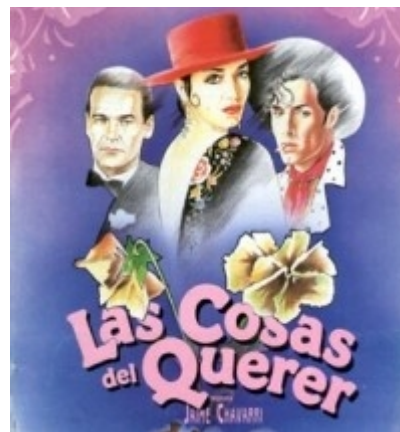


Imagen 531: Detalle de la carátula del dvd de *Las cosas del querer* (1989)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2006

tal vez para detectar si dicen algo subversivo. En un arranque de inconformismo, ya que se sienten observados, Pepa y Mario van a buscar a Carlos a la mesa, se ponen a bailar en grupo y cantan transformando la letra de la canción en "Qué felices seremos los tres". Esto despierta la reacción indignada de los responsables del local. "Aquí no permitimos inmoralidades ni mariconerías", afirma tajantemente uno de ellos. Ante la amenaza de que llamarán a la policía los tres amigos se van a otro sitio a comer chocolate con churros.

La vida sexual de Mario se menciona varias veces, pero se reduce a encuentros ocasionales que se intercalan en el relato, ya que la atención se centra en la vida artística que comparte con sus dos amigos. Se hace saber al espectador que Mario mantiene relaciones esporádicas con hombres,

regalo un reloj, y ante las evasivas de Mario que dice tener mucho sueño, le ofrece lo que parece cocaína. Mario le dice que se lo ponga ahí -en el glande-; el resto de la relación no se hace explícita.

Será el Marqués el que, despedido por no haber podido obtener su amor, organiza una encerrona para evidenciar la homosexualidad de Mario. Después de la paliza que le dan entre varios hombres y de la advertencia de que debe irse del país, Mario se despide de Carlos y de Pepa y toma el tren.

En 1995 el mismo director estrenaría la segunda parte del film, en coproducción con Argentina; se trata de una secuela de calidad muy inferior.

253 ~ *Tras el cristal*, de Agustí Villaronga (1989)

Es un filme de terror psicológico sin parangón en el cine español por su temática y la crudeza de algunas de sus imágenes. En él se relaciona estrechamente el deseo homosexual con la locura y la maldad extrema, con el dolor y la angustia. Una atmósfera plomiza y triste impera a lo largo de toda una historia que, por su elaborado guión, sabe atrapar al espectador en ese sórdido universo emocional.

La historia comienza con un hombre que tiene en un sótano a un niño muribundo, al que ha torturado salvajemente, colgando de las manos. Después de sacarle algunas fotos se acerca con una inquietante expresión de deseo, le besa ligeramente en la boca y luego la da un violento golpe con un madero. Alguien está observando desde fuera, y al ver eso sale de allí alterado; vemos como esa persona que aún no sabemos quién es, coge una especie de álbum con fotos y notas, y se lo lleva mientras el hombre sube al piso superior con intención de suicidarse tirándose al vacío.

Ese despiadado hombre resulta ser el doctor Klaus, que durante el régimen nazi fue médico infantil y se dedicó a torturar, experimentar y deleitarse sexualmente con niños. Han pasado ocho años y ahora vive oculto en España, donde ha seguido desarrollando sus brutales prácticas hasta su "accidente". Desde entonces vive permanentemente conectado a un pulmón artificial de acero, e inmóvil pues ha quedado tetrapléjico. Solo le acompañan su mujer Griselda y su hija Rena.

Un chico llamado Angelo irrumpe un día en la casa, habla brevemente con Klaus y se ofrece como enfermero. Aunque Griselda se opone, Klaus insiste en que se quede. Angelo era quien había observado la sádica escena inicial, y quien se había llevado el diario de Klaus, que probaba los procedimientos salvajes que el doctor había utilizado con los niños en Alemania. Ahora llega para hacerle chantaje y también para vengarse, ya que él fue una de sus víctimas. Pero la motivación de Angelo va más allá de la venganza, pues parece tener un cierto apego enfermizo hacia el que fuera su abusador. Así, en la primera oportunidad que tiene para quedarse a solas con el doctor, quita la tapa del pulmón artificial, se tiende sobre él y le hace la respiración artificial. Tal vez lo que desea realmente es besarle en la boca. Lloro, observa unos momentos los esfuerzos de Klaus por respirar y vuelve a cerrar la tapa del pulmón artificial para que le llegue de nuevo aire a los pulmones.

Convertido ahora en verdugo, Angelo se complace en ejercer su dominio sobre Klaus. Le lee trozos del diario en que cuenta detalladamente las brutales prácticas que cometía, como matar a los niños enfermos inyectándoles gasolina en el corazón. Le revela: "Quiero aprender, ser como tú, me gusta lo que tú has sido" y se ofrece a hacer lo que él ya no puede. Luego escenifica uno de los encuentros sexuales que el doctor tuvo con una de sus víctimas y que anotó en el diario, asumiendo el papel de Klaus y poniendo a este en el lugar del niño. Ángelo recita de memoria las palabras del diario mientras se va desnudando.

- Y no dejaba de mirarme, llevaba dentro de mí sus ojos asustados. Me sentía incomodo y al mismo tiempo notaba un extraño placer. Lo separé de sus compañeros e hice que le encerraran en la habitación de al lado. Era pequeño. Cerré la puerta y le arrinconé contra la pared. Comencé a quitarme la ropa. El niño estaba inmóvil. Me quité la bata blanca y luego el uniforme. Lentamente desabroché los botones de la camisa y del pantalón. (...)

El relato continúa en ese tono mientras Ángelo desnudo se acerca a Klaus y se masturba frente a su cara, intercalando de modo delirante recuerdos de la forma en que Klaus se acercó a él para atraerle, ofreciéndole un cigarrillo y preguntándole si quería ganarse algún dinero, y advertencias acerca de que Gisela debe desaparecer y dejarles solos. Toda la escena se produce en la penumbra, la respiración agitada de Ángelo acompañada con el agobiante sonido del pulmón de acero, y termina con Ángelo eyaculando en su rostro, imagen que se sugiere pero que no se hace explícita.



Imagen 533: El Dr. Klaus, pedófilo brutal y enfermizo, en *Tras el cristal* (1987)

Fuente: VHS. Barcelona: Lauren Films, 1987

Después de esta angustiosa escena, Ángelo ahorca violentamente a Gisela, le muestra el cadáver a Klaus, y sigue desarrollando su inclinación enfermiza hacia él. Se encarga de anotar en el diario lo que desde el pulmón de acero le va dictando Klaus acerca de sus experiencias con los niños en el campo de concentración, y el intenso deleite que le causaba ver su agonía. Igualmente, atrapa a varios niños y los asesina ante Klaus reproduciendo los métodos que este había empleado, con objeto de causarle placer.

Sólo al final del relato, cuando Ángelo saca a Klaus del pulmón de acero para que muera ahogado, se nos hace saber algunos detalles de la relación que mantuvieron cuando él era niño. Las imágenes de sus recuerdos se intercalan con las del momento presente a medida que Angelo va repitiendo cada uno de los gestos con el moribundo: cómo se le acercó al niño para ofrecerle un cigarrillo y se inclinó para mirarlo detenidamente, cómo se hicieron una foto cogidos de la mano, cómo le sujetó en los brazos para darle vueltas, cómo le preguntó si quería ganarse un dinero, y cómo luego se saco el pene por la bragueta y empujó la cabeza del niño para que le hiciera sexo oral. Estas últimas imágenes van seguidas de los estertores finales de Klaus antes de morir ahogado, conectando intrínsecamente el placer que potencialmente puede ofrecer el sexo oral con la muerte.

254 ~ *Si te dicen que caí*, de Vicente Aranda (1989)

Se trata de una adaptación de la célebre novela de Juan Marsé. En 1970 llega un cadáver al tanatorio y el médico que se va a encargar de hacer la autopsia lo reconoce. Se trata de Java, a quien conoció siendo niño. A través de sus recuerdos nos remontamos al año 1940. Daniel Javalones es un joven traperero que vive en Barcelona y cuya mayor ambición es prosperar y poder dejar esa labor. Su hermano Marcos esta escondido en la casa por haber sido anarquista.

Un grupo de niños cuando se reúnen en torno a la hoguera cuentan *aventis*, que son pequeñas historias que inventan en las que recrean los rumores que oyen por el barrio, y que mezclan la realidad con la ficción. Los relatos que se entrecruzan, y a veces son contradictorios, giran en torno a Aurora la Roja, una prostituta que Marcos conocía desde antes de la guerra. Unos dicen que Java y Aurora habían sido novios y se encontraban en el ático que tenía para ella el Señorito Conrado, con el que llevaba manteniendo relaciones desde los catorce años. Otros que Java conoció a Aurora haciendo números eróticos bastante explícitos para entretener al Señorito Conrado: penetraciones vaginales y anales, prácticas sadomasoquistas y la lluvia dorada.

El "aventis más gorda", como dice uno de los niños, lo cual nos deja en la incertidumbre de hasta qué punto es real y hasta qué punto son rumores y figuraciones, es la que intenta explicar cómo es posible que Java consiguiera por fin salir de traperero y entrar a trabajar en una joyería. Java acude a uno de sus trabajos para hacer un número sexual y la madam del negocio le explica que va a cobrar el triple que lo habitual. Le informa de que su compañera de función se llama Ado y va cobrar el doble que él porque es una mujer de lujo. Cuando entra en la habitación se lleva una sorpresa, ya que no se trata de una mujer, sino de un chico más joven que él. Vacila un poco, pero dice:

- Está bien, pero vas a ser tú quien lleve la iniciativa.

En contraste con los anteriores números sexuales, en esta ocasión se omiten totalmente las escenas homosexuales, y al principio ni tan siquiera se nos explica a quién iban dirigidas. Lo sabremos poco después cuando vemos que Java va a un restaurante en el que se sientan en una mesa el Señorito Conrado, Ado y otros hombres. A través de un camarero le manda una nota amenazante para que salga y cuando lo hace le coge violentamente de la solapa y le dice que no le gusta haber cobrado la mitad, así que hay que repartir. Le insulta llamándole Sarasa. Ado le pide que no arme un escándalo porque si Alberto, el joyero, se entera, los mata a los dos, y como no tiene dinero le da una sortija. Les interrumpe entonces Alberto, un hombre maduro masculino y con bigote, que ha escuchado la conversación de los muchachos. Ado se va, y Alberto se queda hablando con Java, en la puerta del servicio de caballeros.

- Lo que pides es justo. Mañana por la tarde vienes a verme a la joyería, y todo se arreglará. Acércate. ¿No tienes pipi? Yo me moría de ganas.



Imagen 534: Sexo en el urinario. *Si te dicen que caí* (1989)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011

El joyero entra, va a uno de los urinarios y se queda mirando a Java ligeramente insinuante. Este entra y se coloca a su lado. La puerta abatible se cierra y ya solo

se ven sus cabezas a través de los cristales de la parte superior. El resto de la escena, así como las probables relaciones sexuales posteriores se omiten. Lo que sí sabemos es que a partir de ahí, entra a trabajar en la joyería y acaba siendo el encargado del establecimiento.

Referencias específicas: Marsé (1986)

255 ~ *Ander y Yul*, de Ana Díez (1989)

Un agrio drama sobre la despiadada lucha política en Euskadi, el terrorismo de ETA y el tráfico de drogas, en los que los temas relacionados con el amor y la sexualidad se tratan solo de forma tangencial. Nos habla de una relación entre dos hombres con toda normalidad dentro de la trama, aunque se trata de dos personajes anecdóticos. Ander sale de la cárcel después de pasar varios años en prisión por tráfico de drogas. Al volver a Rentería conoce a una chica e inicia una relación con ella. Busca al que fue uno de sus mejores amigos, Yul, exseminarista y actualmente terrorista de ETA. Y contacta también con el Flamenco, un patrón de barco que se dedica al tráfico de drogas, con objeto de transmitirle un mensaje de Eulogio, uno de sus compañeros de prisión:

- Eulogio me ha contado que cuando erais muchachos, él y tú atravesabais el río a nado a la altura de Ayamonte. También me contó que una vez llevabas demasiada mercancía y estuviste a punto de ahogarte. ¿Sabes qué me dijo? Que él te hizo el boca a boca y los dos le tomasteis gusto al asunto. Te echa de menos.

El Flamenco sonríe, y lo que ha escuchado hace que pierda su desconfianza inicial. Cuando este le pregunta que dónde vio a Eulogio, Ander sigue con un diálogo algo críptico, en el que se da a entender que el Flamenco estuvo también encerrado en la prisión del Puerto de Santa María, y que allí hay otro preso que espera vengarse de él.

- En tu habitación del Puerto, cinco estrellas. Allí está tu biombo. El baranda acaricia el chuzo cada vez que oye hablar de ti y dice que espera verte pronto en el talego.

Transmitida esta información, Andrés estrecha su relación con el Flamenco, y se pone a trabajar como camello a su servicio. Cuando éste se va de viaje, deja a Andrés a cargo del negocio. Luego sabremos que a el Flamenco ha sido detenido en la frontera.

256 ~ *El baile del pato*, de Manuel Iborra (1989)

Una más de las frecuentes comedias heterocentradas que marcan la sexualidad entre hombres como una otredad y solo aluden a ella para sorprender y hacer reír puntualmente al espectador.

La historia gira en torno a un matrimonio que se acaba de separar. Carlos y Bea comienzan a experimentar la vida nocturna madrileña por su cuenta y se ven inmersos en distintas situaciones de cierta promiscuidad. No obstante es evidente que se siguen queriendo y al final de la historia acaban juntos de nuevo. Una de las veces que estaban a punto de reconciliarse Bea sorprende a su exmarido despidiéndose afectuosamente de dos chicas; llega a la conclusión de que debe haber estado con las dos a la vez, y le reprocha a Carlos que se haya vuelto "bisexual", lo cual muestra por un lado la ignorancia de Bea, y también lo ajeno que es al universo del relato la posibilidad de que un hombre sea realmente bisexual. Al final se hace otro chiste cuando se explica que uno de los personajes se ha hecho millonario gracias a que su logotipo fue seleccionado para las olimpiadas. La imagen, que representaba a un atleta negro sodomizando a otro blanco despertó algunas controversias. Estos dos personajes son los únicos que aparecen de los que sepamos que mantienen relaciones homosexuales y no son de carne y hueso, sino meras figuras esquemáticas, lo cual aumenta la sensación de extrañamiento.



Imagen 535: Un atleta negro sodomiza a otro blanco en *El baile del pato* (1989)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2003

257 ~ *Las edades de Lulú*, de Bigas Luna (1990)

Con un guión basado en la novela de Almudena Grandes, cuenta el transito de Lulú desde la adolescencia hasta la madurez. En su trayectoria, esta mujer en la que la sexualidad ocupa un lugar central, pasa por distintas etapas desde que a los quince años consigue seducir a Pablo, el mejor amigo de su hermano. Sus primeros encuentros sexuales con Pablo marcan a Lulú para siempre, y a partir de ahí todo su mundo sentimental girará en torno al que será el amor de su vida. La prolongada relación entre ellos pasa por distintas etapas: largas separaciones en los que se acuesta con muchos hombres pero siempre pensando en él, así como momentos de intensa sexualidad, especialmente después de la boda y durante la crianza de su hija Inés. Las imágenes que se nos ofrece de las frecuentes relaciones entre ellos están cargadas de placer y erotismo, mientras que en las ocasiones en las que aparecen personajes homo, trans o bisexuales las emociones asociadas a ellos y las connotaciones de significado son mucho más negativas, al igual que su destino en el relato.

Varias veces Pablo acompaña a Lulú a uno de sus juegos preferidos, el de cazar travestis, consistente en ir a verlos en el coche y asustarlos mientras se prostituyen. Son seres que a Lulú le fascinan, y aunque sabe que en lo que hace hay algo de injusto y maligno, el juego la causa cierta excitación. En una de esas correrías conocen a Ely, una travesti extremeña con la que acaban por hacer un trío. En este único encuentro sexual con ella, en un local con luz roja, aunque intenta repetidamente unirse a los juegos amorosos de la pareja Ely termina por quedarse al margen y acaba masturbándose mientras observa el intenso encuentro sexual entre Lulú y Pablo. Ely llora intensamente mientras se masturba, con sus ojos llenos de lágrimas y el rimmel corrido. La representación de la escena es esperpéntica y claramente marca la diferencia entre el placer que siente la pareja protagonista y el dolor y la soledad de la travesti. Desde entonces Ely inicia una prolongada de relación de amistad con la pareja.

Años después Lulú se separa de su marido después de que éste la engaña para que tenga sexo al mismo tiempo con él y con uno de sus amigos. Ni ella misma sabe por qué se separa y no da muchas explicaciones a Pablo: únicamente que ella ya no representa lo mismo que antes para él y que no quiere seguir siendo una niña. Consciente de que no tiene sentido buscar un sustituto de Pablo, entra en una dinámica de sexualidad promiscua que le lleva hacia un camino descendente. Todo se inicia con una película porno gay que ve y que le incita a vivir nuevas experiencias.

- El sexo irrumpió en mi vida como una válvula de escape. Un día me topé con una película pornográfica que no resultó ser como las demás. Nunca pensé que me podría excitar tanto ver a dos tíos follando. Decidí echarle huevos a la vida.

Lulú piensa que si a los hombres les excita ver las escenas lésbicas, es normal que a ella le guste ver a dos hombres teniendo sexo entre ellos. A partir de ahí acude a los ambientes gay, en una suerte de bajada a los infiernos que le traerá graves consecuencias. En un bar contacta con un grupo, cuyo cabecilla es Jimmy. Se los lleva a su casa a cambio de dinero para que hagan un número sexual mientras ella observa, aunque al final entra en una relación de sexo en grupo en el que uno de ellos le hace el sexo oral y la penetra hasta conseguir que alcance varios orgasmos. La situación le excita tanto que se aficiona a estas prácticas de sexo en grupo con gais.

Para obtener dinero que le permita financiar estas aficiones busca un trabajo a través del Remi consistente en participar en representaciones sadomasoquistas para clientes de provincias. Ely, que está al tanto de quién es Remi, un chulo que había estado en prisión, informa a Pablo, que aún parece no haber asimilado la ruptura con Lulú. Pero esta no quiere hacer caso a Ely y no contesta las llamadas de Pablo.

Cuando Lulú acude a su primer trabajo se encuentra de nuevo con Jimmy. El número sadomasoquista que tienen que representar es para varios clientes, entre ellos dos homosexuales que abrazados se acarician y se besan mientras observan frívolamente la escenas de extrema violencia a las que someten a Lulú en contra de su voluntad. Atada y con una media en la cara los gritos de Lulú no hacen más que excitar a los espectadores. La tragedia se desencadena cuando Ely, en un intento de rescatar a Lulú, entra al local. Jimmy, representado como un ser monstruoso, la asesina salvajemente. Lulú y Pablo se encuentran a la puerta del local, llena de policías y ambulancias, y retoman su feliz relación.

En suma, después de bajar a los mundos infernales que en el relato se asocian con la homosexualidad y peregrinar por esos entornos sórdidos llenos de frivolidad, violencia y ausencia de todo sentimiento bello o tierno, Lulú regresa a la relación socialmente aceptable con su marido, y eso es lo que en última instancia le

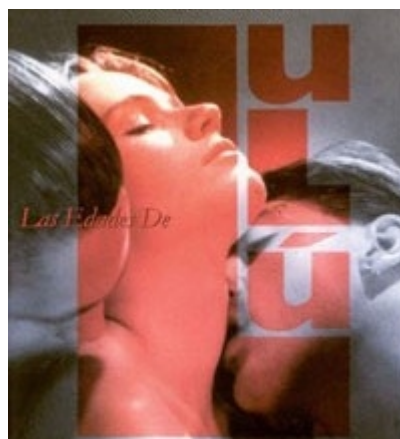


Imagen 536: Detalle de la carátula del dvd de *Las Edades de Lulú* (2001)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2001

devuelve la felicidad y el amor.

Referencias específicas: Grandes (2007)

258 ~ *¡Ay Carmela!* de Carlos Saura (1990)

Musical producido con Italia que cuenta las peripecias de una pareja de cómicos, Carmela y Paulino, quienes acompañados de su ayudante mudo entretienen a las tropas anarquistas con sus espectáculos de variedades hasta que por azar caen en zona nacional. Su necesidad de sobrevivir hace que se vean obligados a traicionar sus ideales republicanos y llevar a cabo un espectáculo con bailes, canciones y poemas que ensalzan a Hitler, Mussolini, al Caudillo y al glorioso movimiento nacional,

La velada incluye un número cómico especialmente ordinario concebido para burlarse de la República y para humillar a un grupo de presos polacos de las Brigadas Internacionales que han sido invitados a presenciar el espectáculo antes de ser fusilados; es precisamente en este número en el que aparece el único personaje explícitamente homosexual de la historia, ficticio y ridículo.

Paulino con mucho amaneramiento hace el papel de un Doctor mariquita, Serafín Tocametoda, que atiende en su consulta a la República Española a su acompañante ruso. El Doctor no quiere meterle el termómetro a la República, pero sí al ruso, al que se acerca con gesto insinuante. La República está como está porque nació de un mal paso, de un descuido, y el bolchevique se la ha metido todo lo que ha querido. Toda esa sucesión de chistes no tienen la menor gracia, y eso se hace de forma intencional, ya que de lo que se trata es de transformar la situación en una tragedia: se produce un gran revuelo entre los presos polacos, los militares fascistas no cesan de llamar guerra y puta a la República, y uno de ellos acaba por acabar con la vida de Carmela dándole un tiro en la cabeza.



Imagen 537: Trágico número cómico con un doctor mariquita que atiende a una República con calenturas. en *¡Ay Carmela!* (1990)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Bros, 2006

259 ~ *Pareja enloquecida busca madre de alquiler*, de Mariano Ozores (1990)

Otra más de las cintas de Ozores, que padecía una especie de obsesión por recurrir a ese tipo de malentendidos que tanto hacían reír a su público masculino, un público que debía sentirse un tanto inseguro con una virilidad que por prescripciones sociales no les daba opción a experimentar la sexualidad con personas de su mismo sexo. El cartel anunciador del filme ofrece un mensaje ambiguo, ya que presenta a dos de los personajes en una actitud equívoca, lo cual puede hacer pensar al potencial espectador que ellos son la pareja que busca una madre de alquiler. No es así, ya que en realidad cuenta la historia de un matrimonio que no puede tener hijos porque ella es estéril, y que decide pagar a una mujer para que se someta a la inseminación artificial y geste su hijo a cambio de una fuerte suma de dinero. La imagen del póster está extraída de la única escena en la que se representa indirectamente un encuentro sexual entre los dos hombres. Manolo ha prometido a su mujer Lola que encontrará una madre de alquiler adecuada, y para ello ha acudido a Andrade, un conocido suyo que se mueve como pez en el agua por ciertos mundillos. En el despacho de Manolo barajan distintas posibilidades. Andrade le dice que puede servirles Nuria, pero que para convencerla tendrá que bailar la lambada con ella. Como Manolo ignora qué es la lambada, Andrade se lo explica de forma muy gráfica y directa: cómo hay que juntar los sexos y menear las caderas atrás y adelante, cómo hay que juntar los culitos con intención erótica, como hay que inclinarse con las pelvis juntas, igual que en el tango... En esto entra sin llamar a la puerta la secretaria de Manolo, que observa asombrada la escena y que probablemente piensa que entre Manolo y Andrade debe haber algún tipo de relación íntima.



Imagen 538: Cartel de *Pareja enloquecida busca madre de alquiler* (1990)

Fuente: descargado desde <http://www.filmaffinity.com/es/film869467.html>

260 ~ *Disparate nacional*, de Mariano Ozores (1990)

Sátira política en la que Ozores retrata una España enfangada en la corrupción de la mano de dos fotógrafos que buscan reportajes sensacionalistas para las revistas del corazón y la prensa amarilla. Desfilan ante las cámaras artistas que venden sus exclusivas, tráfugas, recalificadores de terrenos, banqueros infieles, empresarios sin escrúpulos.... Muchos de ellos son claramente reconocibles aunque se cambie ligeramente sus nombres, por la caracterización de los actores que los parodian: Felipe González y Alfonso Guerra, Boyer y la Presyler, Ruiz Mateos, la baronesa Thyssen, los Albertos...

Además de abundantes bromas que aluden a la homosexualidad y algún que otro mariquita (un peluquero, un mafioso amanerado...), entre los personajes relevantes de los que la película se pitorrea hay un homosexual claramente reconocible: el que fuera senador del PP por Málaga Enrique Bolín. En una ocasión los protagonistas se meten en la habitación de un hotel para sorprender en la cama a uno de los Albertos cometiendo adulterio con Marta Chávarri, y comienzan a sacar fotos a los dos bultos que se revuelven haciendo el amor bajo las sábanas. Cuál será su sorpresa cuando se dan cuenta que allí lo que hay es un hombre maduro un tanto obeso

acompañado de un jovencito. Cuando el mayor les pregunta indignado con acento andaluz y algo de pluma si les han mandado los jefes de su partido, caen en la cuenta que se trata del “senador Colín”, que ya había salido de la prisión de Gibraltar. No se da más información acerca del senador, pero para quien estuviera al tanto de los cotilleos políticos de la época la alusión podría hacerle bastante gracia: es evidente que aquí se alude a Enrique Bolín, quien el verano de 1989 fue sorprendido en su lujoso yate en posesión de varios gramos de cocaína, cannabis y vídeos pornográficos, acompañado de varios jovencitos entre dieciséis y veintiún años. Bolín fue encarcelado en el Peñón y expulsado de su partido, pero la carrera delictiva de tan singular individuo no terminó ahí, ya que posteriormente consiguió la alcaldía de Benalmádena con un partido independiente y acabó en prisión por prevaricación urbanística.



Imagen 539: El senador corrupto Enrique Bolín parodiado en *Disparate nacional* (1990)

Fuente: Beta. Barcelona: Record Visión, 1991

261 ~ *Don Juan, mi querido fantasma*, de Antonio Mercero (1990)

Comedia que despliega una divertida trama en torno al fantasma de don Juan Tenorio, que regresa a Sevilla el 1 de Noviembre, Día de Todos los Muertos, y reemplaza al actor que hace su papel en una representación del famoso drama romántico de José Zorrilla en un teatro de la capital andaluza. Ocurre que aunque el actor y el fantasma son casi idénticos, hay algo importante que los diferencia: el actor tiene el miembro viril más bien pequeño, en tanto que el fantasma parece estar mucho mejor dotado a juzgar por la reacción que tienen las mujeres cuando le palpan la entrepierna, ya que dicen siempre “Tu no eres Juan” y luego disfrutan mucho haciendo el amor con él. En cierta ocasión el fantasma huyendo de una mujer poco agraciada que le persigue, se refugia en el cuarto de Rubencito, el director de escena de la obra teatral, que es un hombre con bigote, bastante amanerado y un poco ridículo, al que el actor suele tratar con desprecio. Mientras don Juan se esconde en la cama, Rubencito, que tiene un aspecto especialmente grotesco con la cara toda cubierta de una crema color verde, le mete mano y exclama “¡Tu no eres Juan!”. En el aire queda la duda de cómo conoce el tamaño del miembro viril del actor, si por experiencia propia o porque se lo han contado. El caso es que al fantasma no le hace gracia el acercamiento sexual del que está siendo objeto, ya que pone cara de horror, sale corriendo y como fantasma que es sale del cuarto atravesando la pared.



Imagen 540: Rubencito le mete mano al Tenorio en *Don Juan, mi querido fantasma* (1990)

Fuente: VHS. Murcia: Mundografic, 1990

262 ~ *Todo por la pasta*, de Enrique Urbizu (1991)

Película policiaca y de intriga que ubica en un entorno social sórdido, relacionado con la delincuencia, la droga y la prostitución, a unos personajes homosexuales a los que la trama reserva un destino no muy

deseable. Una banda de tres delincuentes roba unos treinta millones de pesetas de un bingo. Al terminar El Ruedas, un jovencito homosexual y malvado elimina a sus compinches y se va a Bilbao con el botín. Lo que ignora el Ruedas es que el robo estaba organizado por la policía y que le seguirán los pasos.

Al llegar a Bilbao El Ruedas va a buscar a su novio Macario, un chico de su edad que ahora vive con Genaro, un hombre mayor que le mantiene y que trabaja en un cine porno. Conocemos a esta pareja cuando la vemos salir de un local de prostitución y sexo. Macario intenta sacarle dinero a Genaro para un supuesto negocio:

- Sé dónde conseguir el material. Un envío y nos forramos. Pásame los 200 talegos.
- Y cuando te veas con el bolsillo lleno me das puerta otra vez, en eso estoy pensando.
- Cada día te pareces más a mi vieja, maricón.

Como vemos, la relación entre ellos, de la que no se nos presenta ningún gesto afectuoso ni de erotismo, no se dibuja con trazos amables. Es inestable y con falta de implicación por parte del joven. El Ruedas al verles salir toca el claxon para avisar a Macario. Aunque Genaro intenta impedirlo, no puede evitar que vaya a encontrarse con él.

- Ni se te ocurra ir con ese pingajo, ¿eh?
- Que no me digas lo que tengo que hacer, ¿vale?

Macario deja a Genaro en cuanto el Ruedas le enseña el dinero que trae. Los dos jóvenes son novios desde hace tiempo, lo cual no les impide tener otras relaciones si surge o lo necesitan. El origen de Macario es sórdido: su madre es una prostituta retirada, y su hermana prostituta en activo. Por los comentarios entre ellas sabemos que el chico también ha tenido relaciones sexuales con algunas de las mujeres, aunque le catalogan con algo de desprecio de maricón. La madre de él comenta a uno de los policías que le siguen:

- Vive con el Genaro, que como le suelta la pasta. Ahora trabaja en un cine porno que está aquí al lado. Yo ya le he dicho al Genaro que como no deje en paz al chico un día me presento allí y le corto los huevos. Es un viejo asqueroso que me lo ha echado a perder.

Tampoco la relación entre Macario y el Ruedas es muy sólida. Viven en un antro sucio y destartado y a las primeras de cambio Macario traiciona a su novio y lo denuncia al policía Pereda, quien apuñala al Ruedas repetidamente en el abdomen. Lo deja retorciéndose y sangrando en el suelo, imagen en la que se recrea con morbo la cámara. Poco después otro de los policías pega una paliza al Macario y este, sintiéndose acosado se tira de un segundo piso y muere del golpe.



Imagen 541: Macario y Genaro en *Todo por la pasta* (1991)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2002

263 ~ *Los gusanos no llevan bufanda, de Javier Elorrieta (1991)*

Es una cinta de acción en la cual los servicios de inteligencia norteamericanos le encargan al protagonista, Adam, que lleve un maletín atado a la muñeca con unas esposas de Nueva York a Madrid. Unos enemigos de algún país oriental intentan hacerse con el maletín, y eso le obliga a huir continuamente y a experimentar multitud de peripecias. Varias veces se alude a la homosexualidad en un tono intensamente homófobo. En una ocasión el protagonista ha cubierto su desnudez con unas sábanas y se ha puesto una toalla en la cabeza para escapar de un hospital en el que se había escondido. Sale del edificio, para a un taxista y le explica que no tiene dinero. El taxista al ver su aspecto duda de su sexualidad y le pregunta.

- ¿Homosexual o maricón? Que si eres homosexual o maricón.
- Lo que usted quiera, pero lléveme, por favor, por favor...
- O sea, que no tienes dinero y además eres maricón. ¡Te va a llevar tu padre, guapo!. ¡So mariconazo!

Lo que pretende ser una gracia no pasa de ser un exabrupto insultante que marca la otredad en la que queda ubicada la homosexualidad en el universo heterosexista que recrea el relato. Otra de las veces Adam se ha vestido de monja y entra en los servicios masculinos de un bar para orinar. Cuando otro hombre que hay allí lo ve se escandaliza; acto seguido él y sus amigos lo empiezan a insultar llamándole maricón y lo atacan en grupo, ofendidos por lo que consideran un sacrilegio.

El protagonista también se ve envuelto en una situación en la que la posibilidad de un encuentro homosexual se convierte en un peligro real. En su huida, Adam se tropieza con unas prostitutas travestis que le transforman en una pelirroja despampanante. Se interesa por ella un cliente al que las otras llaman el Mecano, un individuo que lo lleva todo postizo, parece un personaje extraído de un cómic y conduce peligrosamente. El Mecano le pide a Adam que le baje la cremallera, porque solo puede jugar si le acarician a más de ciento ochenta por hora. Un accidente en el que este extraño individuo sale mal parado interrumpe la arriesgada escena sin que el encuentro sexual tenga lugar. Simbólicamente la posibilidad de una relación homosexual, encarnada en esa figura de pesadilla, supone una amenaza en la trayectoria del protagonista; pero éste supera la prueba y en última instancia obtiene el amor de la chica que le gustaba.



Imagen 542: Adam y El Mecano en *Los gusanos no llevan bufanda* (1991)

Fuente: VHS. Madrid: José Frade, 1992

264 ~ *El robo de la joya*, de Álvaro Sáenz de Heredia (1991)

Protagoniza por el dúo Martes y Trece, desarrolla un frenético discurso cómico conformado por una cuidadosa mezcla de ingeniosos juegos de palabras y situaciones absurdas; recurre también al típico travestismo instrumental, cuando los protagonistas, que son explícitamente hetero, se visten de mujeres para alcanzar sus objetivos. Se trata de una parodia de las cintas de ladrones y dramas carcelarios. Dos hermanos planean robar una valiosa joya, el ojo de Nefertiti, que se expone en unos grandes almacenes, y para infiltrarse en los locales se disfrazan sucesivamente de dependientas y de señoras de la limpieza. Pero no son los únicos que tienen puestas las miras en la joya egipcia; cuando van a llevar a cabo el golpe coinciden con otros malhechores y se produce una violenta refriega en la que muere un policía.

Acusados injustamente del asesinato, los hermanos dan con sus huesos en la cárcel. Es entonces cuando se incluye una fantasía surrealista con objeto de sorprender al espectador y al mismo tiempo de marcar la otredad de la experiencia homosexual. Los protagonistas, agotados por los trabajos forzados, fantasean con escapar a Brasil. Imaginan a dos voluptuosas mujeres negras que bailan sensualmente en la playa y les esperan dispuestas a saciar sus apetitos. Inflamados por el deseo y cegados por el peculiar espejismo, los dos presos se lanzan sobre las mujeres para besarlas apasionadamente, pero pronto descubrimos que sobre quienes se han abalanzado en realidad es sobre dos policías bigotudos que reaccionan escandalizados ante el inesperado asalto sexual del que están siendo objeto. “¡Pero esto que es... pedazo de maricones!”, exclama uno de ellos, para acto seguido emprenderla a porrazos con ellos. En suma, se trata de uno más de los gags frecuentes en las cintas heterocentradas que marcan como inaceptable el deseo homosexual; recurre por lo demás a los malentendidos típicos de la modalidad indirecta, aunque el matiz surrealista que emplea le da cierta originalidad.



Imagen 543: Cegados por un peculiar espejismo, los protagonistas asaltan sexualmente a dos policías en *El robo de la joya* (1991)

Fuente: DVD. Madrid: Impulso Records, 2003

265 ~ *Salsa rosa*, de Manuel Gómez Pereira (1991)

Comedia de enredo en la que aparece con normalidad un personaje explícitamente bisexual, lo cual es una rareza en nuestro contexto. Las protagonistas son Ana y Coro, dos amigas que llegan a un acuerdo: cada una intentará seducir al esposo de la otra para probar la fidelidad conyugal de éstos. Después de una sucesión de situaciones divertidas el arriesgado juego tiene como consecuencia que terminan enamorándose e intercambiando maridos.

Un día las dos mujeres van a un local de boys con espectáculo erótico para mujeres donde actúa el hermano de Coro. Se trata de un joven muy atractivo que enseguida se muestra seductor con Ana, pero cuando Coro comenta que su hermano está enamorado de su cuñado Ana se queda con la duda.

- ¿Eres gay?
- No, no, bisexual, pero lo voy a dejar porque no hay forma de encontrar un equilibrio en la vida. Es imposible dar con la pareja adecuada.
- ¿Un chico o una chica?
- No, no, la pareja, los dos. Para tener un equilibrio los necesito a los dos, y si ya es complicado encontrar la media naranja imagínate la naranja entera. Con que tu marido fuera la mitad que tú me podría enamorar de los dos.
- No creo que a él le pareciera una buena idea.
- Pero si lo de ser bisexual es como saber esperanto. Te entiendes con todos. ¡Hay que atreverse!



Imagen 544: El hermano bisexual de Coro desearía enamorarse de una pareja hetero en *Salsa rosa* (1991)

Fuente: VHS. Barcelona: Record Vision, 1992

Esta alusión jocosa a la bisexualidad del hermano de Coro es la única mención al asunto que nos ocupa, en una historia que por lo demás centra su atención en los amores hetero.

266 ~ *El juego de los mensajes invisibles, de Juan Pinzás (1992)*

Adaptación de la novela de Álvaro Pombo *El hijo adoptivo*, cuenta el final de un escritor maduro que vive solo junto con su criada en un caserón del norte de España, cuando su pasado homosexual regresa para pasarle factura y provocarle la muerte.

La historia empieza con una escena sorprendente. Un niño, Pedro, entra en el dormitorio de sus padres e interrumpe un encuentro sexual que están manteniendo con un hombre maduro con bigote que está en la cama entre ellos. El hombre da la cara a su madre, y su padre está abrazando al hombre por detrás, lo cual sugiere que puedan estar practicando la penetración anal, aunque ese detalle no se concreta. Ante la aparición inoportuna del niño, el señor se levanta, paga y se va enseguida. La pareja son Jaime y María Luisa, que viven en Madrid y se dedican a la prostitución. Ella le dice que aunque sea por su hijo, tiene que ir y exigir lo suyo. Qué y por qué es aún un misterio.

Jaime viaja entonces para visitar a Pancho, un escritor ya anciano que reside en un pueblo del norte. Se trata de un anciano que vive en el pazo que heredara de su madre con su criada Jenoveva como única compañía. No se sabe que haya mantenido relaciones con mujeres, ya que estuvo muy apegado a su madre hasta su muerte. Actualmente, en su absoluta soledad, oye la voz de su madre y dialoga con espíritus del pasado. Además esta delicado del corazón.

El cura del pueblo, solo al final del relato sabremos por qué, pone mucho interés en que Pancho reciba a Jaime. Cuando éste le ve llegar después de tanto tiempo se altera y pierde el conocimiento; algo muy intenso debió ocurrir entre ambos. Efectivamente, veinte años atrás Pancho tuvo como ayudante a Jaime, que ahora cuenta con treinta y ocho años. Al principio no queda claro qué vinculación hubo entre ellos. En imágenes que nos remontan al pasado, vemos a Jaime de joven tecleando en la máquina de escribir lo que le dicta el escritor, montando en bicicleta y vistiendo de manera juvenil y moderna. Sutilmente Jaime se va reintroduciendo en su vida y le entrega uno de los mensajes invisibles, escritos con limón, que el escritor le diera en aquel entonces y en el qué le decía que después de veinte años seguirían siendo igual de amigos. Luego le deja allí a su hijo Pedro una temporada para que Pancho cuide de él.

El regreso del que probablemente fuera su único amor y la presencia del niño hace que Pancho vuelva a tomar contacto con sus propios sentimientos y su deseo sexual, largos años enterrado. Desnudo ante el espejo el anciano se observa a sí mismo. Sus reflexiones dan a entender la grave represión corporal y emocional que padece, la desconexión que existe entre su mente y su cuerpo, la repugnancia con la que contempla sus propios atributos sexuales, probablemente como consecuencia de haber tenido que negar durante tantos años su deseo:

- De pronto soy consciente de mi propio cuerpo con un desagrado enfermizo. Una vieja obsesión, la de ser impotente, está presente de continuo. Por primera vez en muchos años me he contemplado desnudo ante el espejo. La normalidad aparente al menos de mis genitales, me ha tranquilizado grotescamente unas horas.

La estrategia de Jaime y María Luisa en dejar que Pancho cuide durante algún tiempo de su hijo para que se encariñe de él y le adopte, con objeto de quedarse ellos a la larga con la herencia. Este asunto se le aclara al espectador a través de los comentarios de la pareja cuando más adelante van a visitarle y se quedan unos días allí. María Luisa elogia la casa de la que piensa tomar posesión, habla con desparpajo de Pancho como un maricón y monta números de celos recordando la relación que tuvo con su marido. El anciano es plenamente consciente de lo que está ocurriendo; el mismo niño le informa de que su madre le dijo que era

un lígüe de su padre, que tenía miles de millones y que iba a estar muy a gusto allí. Sin embargo, cuando le expresa sus temores al cura, que desde el principio le convenció para que abriera su casa a Jaime y de que cuidara al niño, este le engaña y le da a entender que sus temores son infundados.

Pancho se siente culpable, pensando que tal vez por quererle pervirtió a Jaime en su juventud. Ese sentimiento de culpabilidad lo explota ahora Jaime para conseguir que redacte el testamento a nombre de su hijo. Finalmente María Luisa provoca la muerte del anciano quitándole las pastillas para el corazón.

Cuando Jaime y el cura contemplan el cadáver de Pancho, descubrimos el motivo por el cual el sacerdote había apoyado desde el principio los avances de la pareja. Jaime le coge una de las manos del cura, la besa y le mira a los ojos con deseo, revelando que desde hace algún tiempo ambos mantenían una relación amorosa.

Referencias específicas: Pombo (1986)

267 ~ *Chechu y familia*, de Álvaro Sáenz de Heredia (1992)

Se trata de una comedia ácida que cuenta los divertidos sucesos ocurridos un verano en el seno de una familia de clase alta cuando los señores de la casa se van de viaje. En el lujoso chalet familiar se quedan Chechu, un adolescente de trece años en plena ebullición hormonal y sus peculiares familiares: su abuelo don José, que fue maestro durante la República y su tío materno, Tedy, bulímico compulsivo capaz incluso de devorar la comida de los perros con tal de aplacar su descomunal apetito. Luego está el servicio: la alegre cocinera gallega y el jardinero, que mantienen unas divertidas relaciones secretas y esporádicas, además de una sensual criada, Pauli, a la que Chechu no deja de meterle mano e insinuársele.

Aparece por la casa Florito, un vecino amigo de la señora, para jugar al tenis con Chechu. Florito se nos retrata como un gay lenguaraz, chismoso y con mucha pluma, que vive con su madre, quien le da todos los caprichos. El tratamiento despreciativo y estereotipado que el relato hace de este personaje tiene una función evidente. En su maduración sexual, se acerca el momento en que Chechu deberá tener su primera experiencia sexual, y en este punto se le ofrecen dos posibilidades: iniciarse en la heterosexualidad a través de la voluptuosa Pauli, que es lo que ocurrirá al final, o inclinarse hacia la homosexualidad a través del desagradable Florito. Esto se percibe claramente en el diálogo que tiene lugar cuando el vecino entra en la casa y encuentra a Chechu hablando con la criada mientras ella plancha. Pauli, en primer plano, le cuenta al chico que le gustaría aprender a nadar, porque en vacaciones se va con su novio a Benidorm. Chechu quiere saber si se acuesta con él, y ella le responde que claro que sí, porque ya es mayorcita, lo cual pone un poco celoso al muchacho. Por detrás llega Florito, que les interrumpe.

- Anda, deja a esta calientamangas y vamos a pelotear un rato.

El chico rechaza a Florito, y le pregunta a Pauli.

- ¿Y si te pega el sida?
- Oye, que mi novio no se pincha, ni se deja romper el culo, como otros- advierte, refiriéndose obviamente a Florito.

Como vemos, el mensaje que se lanza, la posibilidad de coger el sida a través de las prácticas homosexuales, coincide con la aparición del vecino, que por lo demás queda en segundo plano y desenfocado durante toda la escena. Se representa así una intromisión no deseada en la maduración sexual del adolescente, lo cual se enfatiza a través de los comentarios impertinentes de Florito:

- ¿Pero cómo te puede gustar esta tía. Mírala, con esos bultos



Imagen 545: Arriba Jaime se reencuentra con Pancho; abajo sorpresiva relación entre Jaime y el cura. *El juego de los mensajes invisibles* (1992)
Fuente: VHS. Madrid Atlántico Films, 1992



Imagen 546: Pauli, Chechu y al fondo Florito. *Chechu y familia* (1992)
Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008

llenos de manteca. (...) Una chacha jamona y hortera. ¿Cómo puedes caer tan bajo?

- Florito, que te den por el culito- le suelta la criada con desparpajo, para vengarse de sus insultos.

El relato se esfuerza por hacer inaceptable a ese personaje, deslenguado y torpe jugando al tenis, que tampoco cae demasiado bien al abuelo de Chechu. Algunos de los insultos que le dedica son "degenerado" y "maricón", en venganza por las alusiones del vecino a su avanzada edad y próstata deteriorada. Don José, a pesar de haber sido republicano está chapado a la antigua en cuanto a las costumbres sexuales se refiere, y se muestra extraordinariamente homófobo. Si de él dependiera, ni le dejaría entrar en la casa, y previene a Chechu:

- Bueno, a lo que íbamos. Tú ándate con cuidado (...) con Florito.

- A mí no me gustan los hombres, abuelo.

- Pero faltaría más. En mi familia puede que haya habido de todo, no digo que no, pero gente de esa calaña ni hablar.

- O sea, que a ti te parece bien que me gusten las mujeres.

Entra entonces en escena el Cosme, el novio de la Pauli, un mensajero caracterizado como un joven sin cultura, celoso, violento, chulito y siempre con ganas de encamarse con la chica, aunque también capaz de entablar una relación con un hombre por dinero, si se tercia. Es el paradigma, en suma, del chulo bisexual, del que también debe Chechu desidentificarse.

Desde el principio Florito manifiesta una atracción hacia el Cosme, e intenta seducirlo por la noche. Mientras el chulo está flotando en el agua de la piscina tumbado en una colchoneta, Florito le lleva una copa y se tira al agua para ponerse a su lado. Hay una música brasileña muy sensual de fondo. Lo primero que hace el Cosme es informarle de que él no pone el culo, lo cual implícitamente significa que sí estaría dispuesto a participar en una relación homosexual adoptando el rol activo.

- Yo de eso nada, tío.

- ¿De qué?

- De poner el culo, joder.

- En todo caso sería al contrario, pero eso ya no se lleva...

- ¿Entonces que coño se lleva?

Florito le sugiere que estaría dispuesto a ayudarlo económicamente comprándole una moto de competición, porque para eso necesitaría un sponsor.

- Joder, que ya te he dicho que un esposo no, coño, que a mí no me gusta que me den por el bull, que a mí no me va...

- No un esposo, un sponsor, melón, el tío que pone la pasta.

Le explica que su madre tiene dinero y que a él le da todos los caprichos. Que a su último amigo que era paracaidista, su madre le compró una avioneta para que se entrenara él solo. Mientras le seduce con esos argumentos económicos que cada vez parecen convencer más al Cosme, Florito aprovecha para acariciarle y para meterle mano en los genitales, y consigue convencerle de que se quiten los bañadores. Da a entender que él es más bien asexual y que lo que le gusta son las relaciones románticas.

- Bueno, y donde coño está el paraca ese ...

- Refí con él, solo le interesaba la cosa física.

- ¿Y a ti no?

- ¡Ay, que asco! Yo soy muy espiritual.

- Así que a ti te van las miradas, las cosas románticas...

- Hombre, tampoco hay que exagerar ... Una caricia, un beso, un achuchón entre amigos...

- Oye, tronco, que esa es mi polla...

Ocorre que Tedy presencia la escena y va a avisar a los demás miembros de la familia de que el Cosme y Florito están "haciendo marranadas" en la piscina. Se produce entonces una trepidante escena que deja bien impresa en la mente de su audiencia heterosexual la inconveniencia del deseo entre hombres. Pauli fuera de sí coge un cuchillo para captar a su novio, y el abuelo una escoba para azotarles con ella. Los dos hombres salen



Imagen 547: Florito y el Cosme, reducidos a monos arborícolas. *Chechu y familia* (1992)

Fuente: DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008

corriendo de la piscina y huyen desnudos, perseguidos por los dos fieros perros de la familia a los que el abuelo ha soltado. y acaban por subirse desnudos a un árbol. Nadie ata a los perros que los acosan y Chechu se despide de ellos con un corte de mangas. Así que los dos hombres tienen que pasar la noche juntos, vigilados permanentemente por los fieros perros, desnudos y simbólicamente reducidos a salvajes monos arborícolas.

Entretanto, mientras fuera las intolerables tendencias homosexuales se hayan vigiladas por los perros, en el interior de la casa Chechu tendrá su primera experiencia con la Pauli, y el abuelo pasará la noche en la cama con la cocinera Maruxa. La sexualidad normativa vence por tanto, y se transmite la idea de que los impulsos son algo que hay que superar en la maduración psicosexual del joven adolescente Chechu.

268 ~ *Makinavaja, el último choriso (1992)*, de Carlos Suárez

Es una comedia irreverente en dos entregas -la segunda es **Makinavaja 2, semos peligrosos** de 1993-, inspiradas en las viñetas que Ramón Tosas publicara en el semanario de humor *El Jueves* desde 1986. Están protagonizadas por un trío cómico de simpáticos malhechores de ínfima clase social y escasa cultura -Popeye, Maki, y el abuelo de este- que pasan el tiempo cometiendo atracos y divirtiéndose con todo tipo de aventuras. Ya en los créditos iniciales se advierte al espectador que la cinta puede herir la sensibilidad de casi todo el mundo (funcionarios, sacerdotes, extranjeros...), así que el que avisa no es traidor. Efectivamente la película no deja títere con cabeza y en ella abunda lo políticamente incorrecto. No obstante, destaca la virulencia con la que se transmite la otredad de la experiencia homosexual, y eso que a lo largo del relato vamos descubriendo que la aparente heterosexualidad tanto de Popeye como de Maki tiene algunas fisuras: a los dos les encantan las mujeres, pero de Popeye sabemos que ha acudido alguna que otra vez a los servicios para "ligarse a un maricón", y de Maki que llegado el momento no le hace ascos a alguna travesti.

Los insultos "maricón" y "maricones" son abundantísimos a lo largo de todo el metraje, pero tal vez la ocasión en que se emplean con mayor virulencia se produce un día que los tres han ido a atracar un banco y los empleados se ponen de acuerdo para pedirle a Maki que le pegue un tiro al director de la sucursal. Como Maki se niega, comienzan a gritarle a coro "nena" y "maricones" en un intento de pincharle y conseguir que elimine a su jefe. Pero Maki, que no tiene la menor intención de matar a un tío por muy hijo puta que sea si a él no le ha hecho nada, se va de allí sin cometer el atraco y quejándose de que el personal está cada vez más grillado.

En varias ocasiones aparecen personajes explícitamente homosexuales que no son tratados con demasiada simpatía, y con los que Maki se muestra especialmente violento. El primero de ellos es un comisario de policía sádico y sanguinario que permite que sus hombres apaleen a un anarquista hasta la muerte, y que luego acude con toda tranquilidad a un local de ambiente para ponerse a charlar con unas travestis. Cuando Maki ve que el odioso comisario ha entrado en un "bar de traviesos", como él le llama, decide escarmentarle y para ello entra en el bar, se sienta a su lado y le dispara con una bala de foguero más que nada para impresionarle. Con el susto al comisario se le cae el peluquín, lo cual le da un aspecto verdaderamente ridículo, y cuando se da cuenta de que sigue vivo se desmaya. El segundo aborda a Maki un día en que éste, con la idea de ponerse especialmente atractivo para una chica por la que está interesado, se ha comprado un llamativo traje italiano de color rosa. Cada persona con la que se tropieza le advierte que tiene un aspecto de mariconazo tremendo, lo cual hace que Maki se sienta cada vez más disgustado. Para colmo, un hombre le empieza a hacer gestos, y cuando Maki le pregunta qué quiere éste le hace proposiciones.

- No, que cuánto.
- Que cuánto cual.
- Que cuánto por hacerme, ya sabe, una enculadita rápida en el retrete.
- Largo de aquí, degenerado, y da gracias a que no quiero salpicarme el traje de sangre. Por menos que esto me guardan a mi la cuchara en Carabanchel.
- Oh, jolín, es que va provocando, leche.

La exagerada reacción de Maki, que amenaza al individuo con una pistola es una forma de llevar a las pantallas de forma teatralizada el pánico homosexual que sienten muchos hombres cuando ven su



Imagen 548: Maki reacciona con violencia ante las proposiciones de un "degenerado". *Makinavaja, el último choriso* (1992)

Fuente.: VHS. Barcelona: Record Visión, 1992

masculinidad amenazada por la aparición de otro hombre que les haga cuestionarse sus preferencias sexuales.

Maki es un hijo de puta en el sentido literal de la expresión, ya que su madre es una prostituta ya vieja. Tiene también una relación estrecha con su cuñado la Manoli, un travesti que se dedica a la prostitución, y el hijo de ésta. La Manoli sirve como figurón risible a cuya costa se hacen distintas chanzas. Así, un día que está en su bar preferido comenta jocosamente Maki:

- Con los jilipollas pasa igual que con los maricones: que antes se escondían y ahora hacen alarde, hablando de maricones...

Maki se refiere a su cuñado la Manoli, que acaba de llegar y se dispone a entrar en su casa con lo que cree que es un turista japonés, pero que en realidad es un mongolito subnormal. Según comenta el camarero del bar:

- Si la tiene muy pequeña, muy pequeña, es japonés auténtico.
- Qué sabrás tú...
- Pues sí que lo sé, de un tío mío maricón que se metió a misionero y salió muy descontento.

Luego sabremos que efectivamente se trataba de un mongolito, por el tamaño de su miembro, inmenso según la Manoli.

Le película tiene un final sorprendente. Hay una fiesta en la que se han reunido todos los personajes, y entre otras cosas ocurre que su cuñado Manoli se ha metido en el baño con un policía que desconocía su condición y que sale escandalizado de allí, entre las risas de todos, al darse cuenta de que es un hombre. Maki abre una botella de champán. La Manoli se le acerca:

- Oye, y en una noche como estás ¿por qué no me das un besito?
- Bueno, una noche es una noche, maricón.

Y así la historia termina con un apasionado beso que se dan Maki y su cuñado Manoli.



Imagen 549: Maki besa a su cuñado Manoli en *Makinavaja 2, semos peligrosos* (1993)

Fuente: VHS. Barcelona: Record Visión, 1993

269 ~ *Tierno verano de lujurias y azoteas, de Jaime Chávarri (1992)*

Comedia romántica heterocentrada protagonizada por Pablo, un joven culto y romántico aunque bastante feo que acaba de regresar de la Unión Soviética y se ha instalado en el centro de Madrid, intenta conquistar a su prima Olga, una actriz madura. Ella al principio no lo toma muy en serio, pero a medida que Pablo despliega sus encantos y le lee poemas lujuriosos, cada vez se muestra más dispuesta a acceder a sus deseos. Pues bien, cierta noche que Pablo se dirige a su casa y atraviesa la Plaza de la Paja, un travesti que allí se está prostituyendo se dirige a él. Pero como Pablo lo ignora totalmente, abstraído como está en sus propias preocupaciones amorosas, el travesti se molesta y le insulta groseramente.

270 ~ *Aquí el que no corre, vuela, de Ramón Fernández (1992)*

Ilustra la forma en que un grupo de maleantes cometen todo tipo de timos, robos y estafas utilizando su picardía y a través de los engaños más estrafalarios. Constituye un claro ejemplo de cómo la sexualidad entre hombres se representa como una otredad, ya que todos los personajes relevantes de la película se nos dibujan como exclusivamente heterosexuales, en tanto el asunto de la homosexualidad se menciona únicamente en dos ocasiones. La primera vez que aparece el asunto es en el chiste que inicia la película. En un coche patrulla el comisario Valdés está recibiendo por radio avisos de los delitos cometidos en la urbe y dando instrucciones al respecto.

- Atención coche 5. En una sauna de la Plaza de España dos chaperos de color acaban de volarle la cartera a uno que dice ser el párroco de la Moncloa.
- Pues que les echen un galgo, porque en esa plaza de España hay más negros que en el mismísimo Harlem, a ver cómo los distinguen. Corto.

Como vemos se ubica a los homosexuales es un lugar marginal junto a los negros. Se alude además al párroco de la Moncloa, lugar que por esos años era residencia del presidente socialista Felipe González, como una forma sutil de insultarlo.

La segunda ocasión en la que aparece este asunto es cuando el grupo de tunantes timan a un señor que ha ido a ligar a un urinario público de la plaza de toros de las Ventas, amenazándole con denunciarle por haber intentado iniciar una relación homosexual. La escena reproduce la escena habitual en estos lugares de

encuentro masculino: un hombre entra, y tras él van otros que pueden estar interesados en mantener un contacto sexual fugaz. En este caso uno de los pícaros, el más joven y guapo, se pone a orinar junto a él, y cuando el otro le mira, intentando iniciar el contacto, el joven arma un escándalo y empieza a insultarle acusándole de haberle mirado el miembro. Por cierto que el homosexual objeto de la estafa es un hombre feo, con grandes ojeras y cara de tonto que inspira poca simpatía. Entonces entra en escena otro de los timadores, haciéndose pasar por policía y amenazando con llevarles a comisaría. Por último aparece el tercer pícaro, fingiendo ser abogado y mediar en el conflicto por ellos mismos creado. Así, explotando su vergüenza y su miedo a que lo califiquen de homosexual, le sacan a su víctima veintidos mil pesetas y aún le dejan contento por no haber sufrido males peores. Los granujas se abrazan y ríen por el éxito obtenido.

271 ~ *La noche del ejecutor*, de Paul Naschy (1992)

Historia de violencia gratuita y venganza en la que se incluye a un personaje secundario que se ajusta al estereotipo de mariquita y queda burdamente ridiculizado.

La vida feliz y tranquila de que disfruta el doctor Arranz se ve bruscamente interrumpida cuando el día en que celebra su cincuenta cumpleaños en compañía de su mujer y su hija irrumpe en su chalet una salvaje pandilla de delincuentes. El hombre, que hasta aquel momento había sido respetuoso con las leyes, tiene que presenciar cómo violan y asesinan a las mujeres con una brutalidad indescriptible. A él le atan, le cortan la lengua y le dejan desmayado pensando que ha muerto desangrado. Pero el doctor sobrevive y a partir de ahí todo su propósito será eliminar uno a uno con total frialdad a los viles asaltantes. Simplemente comentar que el universo que se recrea aquí es heterosexual. El único personaje homosexual que aparece en el relato es Jordi el Focos, un fotógrafo que tiene algún vínculo con la banda de delincuentes. Le vemos brevemente en su estudio dirigiendo con mucho amaneramiento una sesión fotográfica en la que tres chicas posan semidesnudas mirando con deseo una porras que llevan en las manos. No es fácil simpatizar con Jordi porque es feo, tiene mucha pluma, se mueve dando saltitos y dice muchas tonterías. En cierto momento dos de los chicos de la banda entran en su estudio, y él se dirige a uno de ellos para acariciarle provocativamente la cara:

- Hola guapetón, más que guapetón.
- No me toques, maricón de mierda.
- Algún día me besarás la canaleta del culo, y será la foto del año. ¡Joder con el guaperas!



Imagen 550: Jordi "el Focos" en su estudio. *La noche del ejecutor* (1992)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2008

Eso es lo único que sabemos de este individuo grotesco, incluido en el relato con objeto de que el espectador masculino se desidentifique de lo que él representa.

272 ~ *Todos a la cárcel*, de Luis García Berlanga (1993)

Es una comedia satírica en la que el director aplica fórmulas parecidas a las que ya empleara en sus anteriores películas para criticar los chanchullos políticos de la época franquista, como el uso sistemático del esperpento a la hora de retratar a los personajes y describir sus acciones, sólo que en este caso de lo que se burla es de la corrupción política y empresarial en la época democrática, durante los gobiernos socialistas.

En la cárcel modelo de Valencia se celebra una cena y una fiesta para conmemorar el Día del Preso de Conciencia, organizada con subvenciones del Ministerio de Cultura, en la que una serie de personajes que en su momento estuvieron encarcelados por sus ideas políticas pasarán una noche con los reos de la cárcel como signo de solidaridad. Es un momento ideal para que vividores de lo más variopinto se presenten en la celebración con objeto de hacer contactos, obtener subvenciones, recobrar deudas y arañar comisiones.

Entre el delirante conjunto de personajes que se mezclan en la institución está Alcázar, un actor de izquierdas "que aparte de ser un pelmazo es maricón", tal como le define otro personaje. Tiene que compartir celda esa noche solidaria con otros tres antiguos presos políticos, momento que aprovecha para exhibirse con sus calzoncillos de leopardo y masturbarse por la noche. Se le identifica con facilidad por su ligera pluma, y queda tan ridiculizado como el resto.

Por otra parte, Vicente, que es el director de la prisión, vive allí con su mujer y está harto de ella.

Elegantemente, uno de los visitantes, Muñagorri, le ofrece cien millones para que deje escapar a un preso en torno al cual hay grandes polémicas, un tal Tornicelli. Además, le advierte que de no hacerlo tendrá que hacer uso de un dossier:

- Hay pruebas contundentes de su affaire con la criada, criado o lo que sea.

El director confiesa que está enamorado, que lo único que quiere es escapar de la cárcel y perder de vista de una puñetera vez a su mujer. Dice que su secretaria Vanessa le gusta mucho más porque es tan bella y hábil como una geisha, y además, que una vez que se opere será aún mejor. Como vemos lo poco que se menciona de este personaje transexual, al que solo vemos fugazmente maquillándose y arreglándose el pelo o cocinando, adopta el estereotipo según el cual se trata de personajes hiperfemeninos con el destino de operarse para convertirse en mujeres completas. Su aparición en la historia tiene como objetivo despertar la risa en el público por la sorpresa que produce ver al director de la cárcel enamorado de ella y a su mujer insultándolos indignada llamándolos maricones.



Imagen 551: El director de la cárcel con su amante transexual Vanessa en *Todos a la cárcel* (1993)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2000

273 ~ *El laberinto griego*, de Rafael Alcázar (1993)

A adaptación de la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán, perteneciente a la serie dedicada al detective Carvalho, despliega una inquietante trama en torno a las misteriosas relaciones afectivas entre sus personajes. Una bella francesa, Bernadette y su acompañante Jacques Le Brun se presentan en casa del detective privado Juan Bardón para encargarle que busque a Alekos. Bernadette le explica que Alekos es el hombre de su vida, un joven griego con un maravilloso cuerpo de atleta con el que convivió dos años en París. Cuando el detective indaga más, la mujer hace un comentario que manifiesta una rígida concepción monosexista de la sexualidad; parece pensar que si un hombre es heterosexual es incapaz de valorar las cualidades apreciables de otro hombre.

- Continúe Mademoiselle ¿Dónde perdió a ese hombre tan fascinante?
- Ningún hombre puede aceptar que otro hombre sea fascinante, a no ser que se trate de un homosexual. Pero aunque lo haya dicho en broma es cierto, era fascinante. Y no, no lo perdí. Se marchó.

La mujer le explica que tal vez agobió demasiado al griego porque estaba sospechando que tenía una doble vida. Sus relaciones sexuales se habían hecho menos frecuentes y más mecánicas. Un día vio cómo Alekos escribía una carta y se había puesto a llorar; poco después la abandonó sin dar explicaciones. Ahora Bernadette ha tenido noticia de que Alekos está en Barcelona trabajando como modelo y le pide al detective que le encuentre "vivo o muerto", lo cual es un tanto inquietante y abre un interrogante en torno a sus verdaderas motivaciones.

Juan recurre a un amigo suyo pintor para que le de pistas sobre dónde encontrar al griego; este le sugiere que vaya a ver a Dotrós, otro pintor que piensa podría conocerle, especialmente si fuera maricón, pero no porque Dotrós lo fuera también, sino porque a la mujer de éste le encanta "seducir homosexuales por la vía materna". Juan Bardón va a visitar a la mujer de Dotrós, quien le insinúa que los maricas sufren una suerte de inmadurez.

- Me han dicho que cuando hace buen tiempo saca de paseo a los maricas de la ciudad.
- Tengo un gran sentido de la maternidad. Los maricas por lo general no suelen crecer del todo. Usted por lo que se ve creció demasiado.

La mujer le invita a ir esa noche a una fiesta, donde es posible que encuentra al griego al que busca, y este acude acompañado de Bernadette y Le Brun. Allí obtienen algunas pistas que orientan a los personajes hacia entornos cada vez más sórdidos en su búsqueda de Alekos. En ese inquietante peregrinar nocturno por los barrios marginales de Barcelona se tropiezan con extraños personajes y con tenebrosos ambientes de pesadilla hasta que llegar al almacén abandonado en el que vive Alekos. Lo encuentran en un cuarto sin iluminación acompañado de otro griego llamado Mitias. Bernadette abraza a Alekos, y sorprendentemente Le Brun coge en sus brazos y besa en la boca a Mitias; únicamente vemos sus imágenes gracias a la luz de las linterna que lleva el detective para iluminar el tenebroso espacio.

Ahí terminan las investigaciones del detective, de quien Le Brun se despide amablemente diciéndole que le mandará un cheque para pagar sus servicios y que no volverán a verse. Pero al poco tiempo el cadáver de Alekos aparece en la playa. Estaba muy enfermo de sida, según se enteró por la policía, y ahora ha muerto por una sobredosis. El detective busca de nuevo a Le Brun para que le de explicaciones. Es entonces cuando averiguamos lo ocurrido: Mitias, el amante de Le Brun había abandonado París para ir tras su amigo Alekos al enterarse de que estaba enfermo de sida, con objeto de cuidarle y estar junto a él en sus últimos días. Le Brun le comenta señalando a Mitias, que duerme en un sofá:

- Mírelo, en París lo tenía todo (...) pero sentía por Alekos una fascinación morbosa que se acentuó cuando supo lo de su enfermedad, y le siguió fuese donde fuese, acabase como acabase.
- Dígame, Le Brun. ¿Mitias era la pareja de Alekos o la suya?- le pregunta intrigado el detective.
- ¿Pero por qué tiene que ser necesariamente nuestra relación? Un poco de capacidad de matiz, Bardón por favor. Era nuestra obra. Alekos lo veía a su manera y yo a la mía. (...)

En suma, el complejo laberinto afectivo al que alude el título está formado por varias relaciones cruzadas: entre Bernadette y Alekos por un lado, y Le Brun con Mitias y con Alekos por el otro. Con una sobredosis Bernardette liberó a Alekos del sufrimiento en su agonía final. Después de estas aclaraciones, Mitias y Le Brun se despiden del detective y se marchan abrazados en la penumbra.

Referencias específicas: Vázquez Montalbán (2005)

274 ~ *Acción mutante*, de Álex de la Iglesia (1993)

Es una cinta producida con Francia, de indudable interés y difícil de clasificar; podríamos considerarla tal vez una comedia negra quinquí, de acción y ciencia ficción. Una banda terrorista llamada Acción mutante, compuesta por deformes minusválidos, se dedica a atentar contra personalidades destacadas por su físico, cirujanos plásticos, culturistas, gimnasios, bancos de semen y pases de modelos. Odian a los pijos de playa y a los "maricones de diseño", no quieren adelgazar y son contrarios a los productos light. Un noticiario televisivo nos da a conocer a sus integrantes: dos siameses cuyos cuerpos están unidos, un individuo que lleva permanentemente conectados quince kilos de amonal en el pecho, un mecánico lleno de prótesis, un sordomudo extraordinariamente fuerte y con uno de los coeficientes intelectuales más bajos del planeta, y también:

José Montero, Alias Chepa, enano jorobado, judío, masón, comunista y presuntamente homosexual

Es significativo que en el caso de este personaje se de tanta relevancia a una sospecha no confirmada de que pueda ser homosexual, lo cual refleja lo importante que es en nuestro entorno cultural el ser etiquetado como tal. Su presunta disidencia sexual va asociada con ciertas características que abominan las gentes de ideología fascista (judío, masón, comunista). De las preferencias sexuales de los otros excéntricos integrantes de la banda no se nos dice nada, por lo cual suponemos que deben ser hetero. En todo caso, el presunto homosexual desaparece pronto de escena, ya que es el primero en perecer en acción.

275 ~ *Historias de la puta mili*, de Manuel Esteban (1993)

Con un guión inspirado en las viñetas de Ramón Tosas, publicadas en el semanario de humor El Jueves desde 1986, cuenta en tono de humor las peripecias de un grupo de reclutas durante la realización de su Servicio Militar en una "patrulla espesía".

Se da por supuesto que todos los personajes son hetero, pero hay una excepción. Uno de los soldados, el Maca, desaparece después de haberse apropiado del millón de pesetas que se guardaba en la caja de caudales del cuartel para abonar la paga de vacaciones. Poco después el Maca llega sumamente ebrio y acompañado de una travesti despampanante a la que presenta como su prima, pero ante todo su gran amiga, Encarni, con la que al parecer se ha gastado el dinero corriéndose una gran juerga. Encarni se abalanza sobre el Comandante Giménez para darle dos besos, pero el militar, serio y bigotudo, la rechaza enfadado con un empujón y gritando "¡Quita ya, mariconazo!". La travesti cae en brazos de otro soldado y empieza a comérselo a besos. "¡Como está el



Imagen 552: La Encarni se come un soldado a besos en *Historias de la puta mili* (1993)

Fuente: DVD. Madrid: Nacadih Video, 2004

cuerpo de guardia!”, exclama con deleite la Encarni mientras el soldado, horrorizado, hace todo lo posible para quitarse de encima a tan voluptuoso ser.

276 ~ ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?, de Manuel Gómez Pereira (1993)

Es una comedia romántica que incorpora sin estridencias en la trama a una pareja homosexual con hijos, aunque no le da demasiada relevancia.

La protagonista es Gloria, una actriz pornográfica que se gana la vida haciendo actuaciones en vivo. Su mejor amigo y su compañero artístico en las escenas es Karim, un cuarentón bisexual de origen argelino al que aprecia mucho. Karim decide retirarse, porque ya no responde sexualmente como antes y porque piensa que esa profesión es apropiada para gente más joven, de forma que le presenta a un joven atractivo llamado Manu para que ocupe su lugar. El resto de la película cuenta el amor que surge entre Gloria y Manu, el fracasado intento que llevan a cabo para engañar a los padres de Manu con objeto de sacarles dinero, su separación y su reconciliación final.

El espectador se lleva una sorpresa al descubrir que Karim tiene tres hijos y vive con Marcelo, un teclista de música moderna. La pareja se retrata con cierta simpatía, ya que juegan un papel positivo en relación a los protagonistas. Además, el hecho de que se trate de una familia homoparental, poco tratadas en el cine, da cierta originalidad al relato. Sin embargo, la relación entre los dos hombres queda bastante desdibujada: no hay ningún dato acerca de la madre de los niños ni se profundiza en la relación afectiva entre ellos; no aparecen prácticamente en ningún plano juntos y las muestras de afecto entre ellos son inexistentes, en contraste con los contactos que se producen entre Gloria y Manu, que está lleno de intimidad y erotismo. En suma, Karim y Marcelo son un mero recurso narrativo para ensalzar el amor apasionado que surge entre los protagonistas hetero.



Imagen 553: Karim ha formado una familia homoparental en *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993)

Fuente: DVD. Madrid: Circulo Digital 2002.

277 ~ Pelotazo nacional, de Mariano Ozores (1993)

Cinta político satírica en la misma línea que *Disparate nacional* (1990) con la diferencia de que no se limita a incluir fugazmente algunas bromas y algún personaje homosexual de forma incidental; en este caso aparecen uno de ellos con cierta relevancia en la trama, aunque no por ello deja de estar caracterizado empleando la más grosera estereotipación.

Un grupo de tres ricachones, delincuentes de guante blanco, prepara un pelletazo consistente en comprar unos terrenos rústicos cercanos a la Expo de Sevilla, recalificarlos aprovechando sus contactos políticos y revenderlos a precio de oro como terrenos urbanizables. Se trata de Agapito, Bernardo y Vicente, propietarios de diversas empresas fantasmas radicadas en paraísos fiscales que les sirven de tapadera para sus variados chanchullos. Los tres se han casado dos veces porque cambiaron a sus esposas ya mayores por otras más jóvenes, pero en tanto los dos primeros son hetero,



Imagen 554: Vicente y La Paca en *Pelotazo nacional* (1993)

Fuente: VHS. Madrid: FoxVideo, 1993

Vicente es homosexual de forma bastante obvia por la pluma tan artificial con la que está caracterizado, sus anillos, largas uñas y llamativa pajarita de color violeta; si tiene una esposa con la que no se acuesta, imaginamos que es para intentar ocultar lo evidente, lo cual acentúa aún más lo ridículo y grotesco del personaje. El hecho de que a sus dos compañeros de fechorías no les importe que Vicente se haya tirado a infinidad de chicos, aporta un matiz ligeramente normalizador, pero tal vez lo que se quiera transmitir es que en cuestión de sinvergonzonería no hay orientaciones sexuales. Solo en una ocasión le vemos acompañado de un chulazo negro que le espera sentado en calzoncillos en la cama, pero realmente la única relación sexual de Vicente que se lleva a la pantalla

es la que tiene con una prostituta a la que inicialmente rechaza, pero que le comienza a excitar cuando la ve

por detrás porque le parece un efebo. Luego le preguntan cómo ha podido tirársela si es medio marica, y él responde que hoy ha sido el otro medio. La película incluye otro personaje obviamente homosexual: La Paca, una travesti que es propietaria de un puticlub de lujo y a la que todos tratan también con normalidad; la vemos cantando la copla *La jaca* vestida de sevillana. De ella solo sabemos que es rica y que anhela casarse con algún jovencito por amor, algo que no parece tener muchas posibilidades de conseguir dado su aspecto grotesco.

278 ~ *Makinavaja 2, semos peligrosos* (1993), de Carlos Suárez

Véase *Makinavaja, el último choriso* (1992)

279 ~ *Alegre ma non troppo*, de Fernando Colomo (1994)

La idea tan difundida por las posturas biologicistas y esencialistas según la cual la orientación sexual es inalterable es lo que cuestiona esta comedia tan original. El título hace un ingenioso juego de palabras con la expresión que en música indica un tempo específico, *Alegro ma non troppo*, reemplazando la palabra italiana por la española *Alegre* que sería la traducción literal de *gay*, para indicar la identidad sexual del protagonista, que es homosexual, pero no demasiado. En suma, se cuestiona aquí la rigidez de las etiquetas excluyentes homo y hetero, y se postula la bisexualidad como opción natural y deseable.

La película se inicia con una desagradable discusión entre el protagonista, el músico Pablo, y su novio el pintor Pablo, que se va de la casa donde han convivido. La coincidencia de nombres no es casual; podemos interpretar que es una forma de señalar el amor narcisista especular que en psicoanálisis se suele relacionar con la homosexualidad. El pintor acusa al protagonista de ser una maruja como su madre, de no estar preparado para las relaciones libres y de tener un modelo tradicional de convivencia.

El instrumento en el que Pablo está especializado es la trompa, y en las pruebas para ingresar como miembro de una banda conoce primero a Vicente, un chico valenciano con el que intenta ligar y luego a su novia Salomé. Después de que Vicente y Salomé discuten y se separan, la amistad entre la chica y Pablo se va haciendo más íntima. Preocupada por la inestabilidad emocional de Pablo, que se debe a que su novio le acaba de dejar y a que no ha superado la prueba para ingresar en la banda de música, Salomé le presenta a un psiquiatra amigo suyo.

La escena en que se describe la trepidante sesión de terapia en la el psiquiatra hace ver a Pablo que su madre ha condicionado que se considere a sí mismo exclusivamente homosexual es ingeniosa, porque parodia por un lado al doctor y a los discursos médicos en torno a la homosexualidad, pero también la ceguera de Pablo acerca de los factores que han motivado su propia preferencia sexual y su obstinación en mantener una orientación homosexual exclusiva.

- Mira, tu problema es muy sencillo Pablo, tú no eres homosexual. Ese es el problema -afirma el psiquiatra.
- Perdona pero soy homosexual desde que era así -alega Pablo señalando con las manos que desde muy pequeño.
- Efectivamente, porque tú crees que lo eres.
- He vivido dos años con un pintor hiperrealista.
- Bueno...¿ y qué?... a ver, ¿qué?
- Porque hasta la fecha me habré acostado con veinte personas y ninguna era chica.
- Pero eso es anecdótico.
- Pero si sólo me excitan los hombres. He tenido fantasías sexuales incluso con Bill Clinton.

El psiquiatra asevera que desde la separación de sus padres su madre ha ejercido una influencia creciente sobre él, pero que ha sentido una gran carencia de padre; que en sus relaciones con chicos y con sus fantasías lo que hace es buscar un padre, con lo cual lo que hace es intentar resolver los problemas afectivos de su madre, no los propios. Le anima a que vea a las mujeres no como rivales de su madre, sino como seres apetecibles sexualmente.



Imagen 555: Relación especular entre Pablo y Pablo en *Alegre ma non troppo* (1994)

Fuente: DVD. Madrid: MBG Ariola, 2001

- Mira, la mayoría de homosexuales niegan ser bisexuales porque en realidad les da pánico reconocer que son heterosexuales. ¿Comprendes?.

Ante esta afirmación a Pablo le dan náuseas, pero la charla con el psiquiatra y la ayuda de Salomé, con la que acaba acostándose, hace que se cuestione su preferencia sexual. Como era previsible, cuando se lo cuenta a su madre, ella no da crédito e intenta reafirmar a Pablo en su homosexualidad; además de entrometerse en su relación con Salomé cuando Pablo empieza a presentarla públicamente como su novia, convirtiéndose en su rival como había señalado el doctor. Intenta además que vuelva con su exnovio el pintor y le lleva por sorpresa a una presentación que está haciendo de su obra en un gran almacén.

- Pablo es la única persona que no quiero ver en estos momentos de mi vida, ¿entiendes?
- No te pongas dramático, por favor. Toda mi vida he estado orgullosa de tener un hijo gay. Tú también deberías estar orgulloso de serlo. No es un defecto, no es una enfermedad. Es una opción, ¿comprendes? -esto se lo dice casi con violencia, agarrándole de la solapa de la chaqueta.
- Mamá, es una opción, pero es mi opción, no es tu opción, ¿entiendes?. Déjame que lo decida yo solito.

Esto irrita mucho a Pablo, que sale corriendo de allí con la cara desencajada, mientras su madre, que no parece haber comprendido nada de lo que le ha contado su hijo, le grita que va a ser muy infeliz si se niega a sí mismo.

En Pablo se va produciendo una transformación de su persona, de tal forma que el que al principio era un chico tímido, con gafas y con dificultades de relación, va comportándose cada vez con más asertividad y desparpajo. Después de estrenarse heterosexualmente con Salomé y de enfrentarse con distintas situaciones cómicas a través de las cuales va madurando, el protagonista descubre leyendo el periódico que el psiquiatra que le trató ha sido encarcelado porque era un impostor. Sin embargo, él está encantado con su vida actual, que el relato deja abierto en cuanto a la orientación de su deseo, dado que por un comentario deducimos que mantiene relaciones con personas de ambos sexos sin comprometerse con nadie en concreto.

Referencias específicas: Alfeo (1997, pp. 94-99)

280 ~ *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea (1994)

Esta coproducción hispano cubana supuso un hito en el país caribeño ya que por primera vez se rodaba con el consentimiento del régimen castrista una cinta fuertemente crítica con la homofobia social. La película cuestiona ciertas actitudes fundamentalistas dentro de la ideología de la revolución como son la intensa vigilancia social, la falta de libertad de expresión y de pensamiento y la homofobia. En suma, la cinta pretende transmitir un mensaje: es hora de que la revolución evolucione hacia una mayor apertura ideológica para poder integrar a facciones de la población hasta entonces perseguidas o silenciadas como los homosexuales.

Tiene la virtud de ser una de las pocas muestras de la modalidad reivindicativa de la década en el cine de producción española. No obstante, aunque el relato nos lleva a simpatizar con Diego, el personaje principal, observado cada vez con más afecto a través de los ojos de su amigo David, cabe señalar la separación tajante que se establece entre las identidades sexuales de ambos.

Ya el cartel de la película nos los presenta enfrentados cara a cara para expresar el conflicto que se producirá entre el joven marxista y el refinado homosexual, entre dos mundos concebidos como radicalmente diferentes. El mensaje que se desea transmitir es que bajo el paraguas de la revolución es posible la reconciliación y la convivencia de diferentes sensibilidades; que el diálogo y la amistad puede hacer que dos mundos aparentemente contrapuestos se enriquezcan mutuamente, para beneficio en última instancia del proyecto revolucionario.

No se nos escapa que el personaje de Diego aparece altamente estereotipado, desde el color rosa como la fresa en la que se le inscribe en el cartel anunciador. La primera imagen que se nos ofrece de él es la de un hombre muy amanerado fácilmente reconocible que lleva en la mano un ramo de flores y que va acompañado de un amigo. Los dos pasean buscando ligue por las calles de la Habana. Diego se sienta en la misma mesa que David a tomar un helado, despliega toda su estrategia para seducirle y utiliza todas las tretas posibles para llevárselo a casa: enseñarle libros difíciles de conseguir, asegurarle que tiene unas fotos suyas de una



Imagen 556: Pablo en el psiquiatra. *Alegre ma non troppo* (1994)

Fuente: DVD. Madrid: MBG Ariola, 2001

representación teatral... Finalmente consigue con engaños que David le acompañe, pero éste le dice con firmeza que no se equivoque con él.

Con la treta de derramarle el café en la camisa y la excusa de limpiársela, consigue que David se quede desnudo de cintura para arriba. Después de quitar la mancha de café, Diego va al balcón para sacudir la camisa; esa es la señal que ha convenido con su vecino para transmitirle el éxito de la conquista; se parodian aquí las actitudes de algunos gais que tras obtener una conquista sexual lo propagan para que al hombre con el que han estado sea socialmente etiquetado igual que ellos; del mismo modo, se hace notar las reticencias que tienen con frecuencia los heterosexuales de entrar en contacto y hacer amistad con aquellos hombres cuya homosexualidad es manifiesta, por miedo a que la sociedad los etiquete a su vez como tales. Es esta una dinámica social que colabora en la división artificial de los hombres en dos grupos en base a su preferencia sexual que la película revela y denuncia.

La casa de Diego es la de un hombre culto y refinado, llena de libros, pósteres, piezas de arte moderno y discos de música clásica, rasgos tópicos que se han solido atribuir a los homosexuales. El protagonista menciona en su conversación con David algunos referentes culturales habituales: Óscar Wilde, Lorca, Cavafis, Lezama Lima, John Donne, Severo Sarduy en literatura, y a María Callas en música; también algunas obras críticas de temática más social como *Conversaciones en la catedral* de Vargas Llosa, que interesa especialmente a David, o *Campos de Nijar*, de Juan Goytisolo. Le habla también de personajes antiguos como Alejandro Magno, Hercules, Aquiles, y más recientemente Hemingway. En la lluvia de información que le ofrece sobre el asunto con objeto de conseguir un contacto sexual con él, cita también el estudio marxista de la sexualidad según el cual el sesenta por ciento de los hombres han mantenido alguna vez relaciones homosexuales sin que eso afecte a su personalidad. David le responde con escepticismo que él se encuentra entre el otro cuarenta por ciento, y cansado ya de las insinuaciones y acercamientos de Diego se va de allí bastante molesto y sin intención de regresar.

Pero después David le cuenta a un compañero de las juventudes del partido lo que le ha ocurrido con el maricón: que tiene en su casa obras de arte con una "honda medio religiosa" y que está en contacto con una embajada para organizar una exposición. El otro le anima a ir de nuevo para investigar sus supuestas actividades subversivas. David acude a visitarle, pero a medida que hace amistad con Diego y le conoce más allá de la superficie, la simpatía surge entre ellos. Los dos cambian en el proceso. Diego empieza a comportarse de forma menos frívola con su nuevo amigo y acepta los límites sexuales que le pone, y David empieza a ser más amplio de mente, hasta el punto de responder de mala manera a su compañero de partido cuando este le sigue insistiendo en que vigile al maricón.

- Oye, averigüé lo del maricón. Lo de la exposición puede considerarse como una propaganda ideológica, y más si lo ayuda un extranjero. Vaya, de diez a quince años de cárcel no hay quien se los quite de arriba.
- ¡Diez o quince años! Pero tú estas loco, si esa gente no va a hacer la exposición. Yo no voy más a esa casa, olvídate de eso.
- Oye, ven acá. ¿Qué pasa?. Ven acá David, ¿A ti no te estará captando el maricón ese?
- A mi no me capta nadie ¿ok?. A mi me capto yo.

Este reafirmación de David en su libertad para pensar y para decidir por sí mismo, tanto ante las insinuaciones de Diego para acostarse con él, como ahora ante su compañero de militancia al reafirmar ante él que desea ser libre para hacer amistad con quien quiera sin que le juzguen, es tal vez el mensaje más sustancial del relato. Ese cambio de actitud le permite dialogar con su amigo y cuestionar sus propios prejuicios en torno a la homosexualidad. En una conversación entre los dos David le expresa su preocupación e intenta buscar las causas de la preferencia sexual de su amigo. Le dice que eso es culpa de su familia.



Imagen 557: Carátula del dvd de *Fresa y chocolate* (1994)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010



Imagen 558: Diego con un ramo de flores. *Fresa y chocolate* (1994)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

- Ellos tienen la culpa. Te hubieran llevado al médico cuando chiquito. Eso es un problema endocrino.
- Por favor, David, ¿qué teoría es esa? Parece mentira en un muchacho universitario. ¿A ti te gustan las mujeres? A mí me gustan los hombres. Eso es perfectamente normal. Además ocurre desde que el mundo es mundo. Y eso no impide que yo sea una persona decente y tan patriota como tú.
- Pero tú no eres revolucionario.
- ¿Quién te dijo a ti que yo no soy revolucionario?

Ante el comentario David, Diego habla muy dolido y cada vez más indignado explicándole que él también tenía ilusiones y que quiere colaborar aportando a su país, pero que no le dejan, que no puede expresar lo que piensa, ni hacer sus exposiciones de arte, que le tratan como a un enfermo o un anormal, y él no lo es. Que le están apartando, pero que el de ahí no se va a ir ni aunque le den "candela por el culo".

La amistad entre ellos se consolida a pesar de las dificultades, especialmente cuando empiezan a acusar a David de ser también homosexual. Finalmente Diego pierde su trabajo en el mundo de la cultura y se ve obligado a irse del país a través de una embajada. Los dos amigos se despiden observando el bello paisaje de La Habana, luego tomando un helado en el lugar en que se habían conocido, y finalmente con un fuerte abrazo.

Referencias específicas: Santí (1998)

281 ~ *La tabla de Flandes*, de Jim McBride (1994)

Se trata de una coproducción entre España, Reino Unido y Francia que adapta la popular novela de Arturo Pérez-Reverte.

A Julia, una joven restauradora de obras de arte le encargan una tabla flamenca del siglo XV, *La partida de ajedrez* que había estado durante años en manos de un coleccionista privado, don Manuel y que ahora va a ser subastada. Julia descubre una inscripción oculta bajo la pintura, que confiere al cuadro una significación especial: *Quis Necavit Equitem* (¿quién mató al caballero?). Como intuye que en ello puede haber un misterio que haga aumentar el valor de la pieza, inicia una labor de investigación casi detectivesca junto con Menchu, la tratante de arte.

Uno de sus mejores amigos es César, un hombre mayor que desde el principio podemos intuir que es homosexual por algunos de sus gestos, y porque lleva con frecuencia flores en la mano, que parecen gustarle mucho. Tiene una relación protectora y paternal con Julia, de la que está siempre pendiente porque es su tutor -los padres de ella, antes de morir y dejarla huérfana, le encargaron esa tarea-, pero se mete en exceso en su vida. Se nos hace especialmente odioso cuando Julia descubre que amenazó al profesor de arte Álvaro Vega para que rompiera la relación con ella. Menchu no tiene muy buen concepto de él, y le considera "una vieja metomentodo".

Se producen entonces una sucesión de asesinatos. El primero es el profesor Álvaro, con el que Julia había reiniciado su relación, que aparece muerto en el baño; Julia va a ver inmediatamente a César para acusarle del asesinato, pero este parece haber estado toda la tarde con un morito llamado Rashid. Esta relación se hace explícita brevemente en el relato, aunque se omiten los detalles del encuentro sexual entre ellos y no hay erotismo alguno; por el contrario, los amores de Julia se describen con mayor detalle y la cámara se recrea más en sus encuentros sexuales dándoles matices más sugestivos.

La trama se complica cuando nos enteramos de que César es hermano de don Manuel, el actual dueño de la valiosa tabla de Flandes. Hace cuarenta años su hermano Manuel le pilló en una situación comprometida con el chofer y se lo dijo a sus padres; estos le echaron de la casa y nunca volvió a tener contacto con su familia. Ahora don Manuel aparece muerto, no se sabe si asesinado o de un enfisema. Luego alguien mata a Menchu en casa de Julia, y más tarde a otra mujer llamada Lola, que es familiar de César.

En un estado que raya en la locura, César habla con Julia para explicarle que todos las muertes las ha provocado él para protegerla a ella y amenaza con suicidarse, pero finalmente fuerza a Julia para que sea ella la que lo mate a tiros. Antes de caer al vacío desde un piso alto dice "Jaque mate". Más tarde el abogado que lee su testamento le explica a Julia que César sabía que le quedaba poco tiempo de vida, y que todo lo había



Imagen 559: César con un ramo de flores. *La tabla de Flandes* (1994)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2010

hecho para ser él el heredero del valioso cuadro, y así poder dejárselo a Julia en testamento con objeto de asegurar su futuro económico.

Dentro de la complejidad con que se retrata a César, capaz de los asesinatos más crueles con tal de proteger a Julia de quienes aparentemente la querían pero en realidad estaban jugando con ella, este personaje no se sale del estereotipo de homosexual malvado merecedor de la muerte, tan abundante en los relatos clásicos.

Referencias específicas: Martínez Expósito (1997), Pérez-Reverte (2007)

282 ~ *Una chica entre un millón*, de Álvaro Sáenz de Heredia (1994)

Es una comedia romántica heterocentrada bastante típica. Cuenta cómo Lola, una chica que viste con estética rockera, salva una noche la vida a Miguel, el director general de una televisión privada al que unos maleantes estaban atracando. Miguel se enamora hasta el punto de que termina cancelando la boda que iba a celebrar por interés con una chica muy rica e insulsa a la que no quiere.

La película alude a la homosexualidad únicamente al principio de la historia, en tono burlón y recurriendo al estereotipo del travestismo. Miguel ha sacado de juerga a Mr. Davison, un potentado norteamericano con objeto de conseguir que firme un ventajoso contrato en el que le cede los derechos de explotación de trescientas películas. El alcohol y la intervención de unos travestis con sus bromas y bailes hace que Mr. Davison acepte el trato. Al día siguiente le preguntan cómo es que se atrevió a llevarle al americano unos travestis, cuando eso era algo bastante arriesgado.



Imagen 560: El héroe aprovecha la debilidad de Mr. Davison en *Una chica entre un millón* (1994)

Fuente: VHS. Madrid: Metro Vídeo Española, 1995

- Lo sabía. Durante la cena me comentó que siempre hacía la función de María Magdalena en el colegio.
- Pero eso no quiere decir que
- Sí cuando cincuenta años después sigues llevando la foto en la cartera.

Como vemos, el héroe hetero, que es el que ha de triunfar en los negocios y el amor, emplea su inteligencia para aprovechar la debilidad de Mr Davison por el travestismo, asunto que, mencionado con gran simpleza y sin matices, se asocia directamente con su insinuada homosexualidad.

283 ~ *El palomo cojo*, de Jaime de Armiñán (1995)

Adaptación de la novela del gaditano Eduardo Mendicutti, que ya en su título alude a la homosexualidad. "Palomo cojo" es una expresión despectiva empleada en España con un significado parecido a otras como "perder aceite", que transmiten la idea de que la existencia de esa tendencia sexual en un hombre constituye un defecto no deseable que lo diferencia del resto. Cuenta la historia de Felipe, un niño de diez años enfermo con una ligera fiebre, que en los años de la posguerra española pasa el verano en la casa de sus abuelos en Cádiz. El contacto con sus muchos parientes, con todas sus peculiaridades y rarezas, así como el trato cariñoso que recibe de la criada Mari, un mujer un tanto procaz pero muy divertida, le hace tomar contacto con rincones de la naturaleza humana hasta entonces desconocidos para él, y le abre interrogantes en torno a sí mismo.

El niño se queda en el dormitorio de su tío Ramón, que a decir de la criada "está para mojar pan". Esta, que es muy chusca y siempre está bromeando con los temas sexuales, le pone la mano en la frente para ver si tiene fiebre:

Treinta y siete con dos. Tienes dos décimas pegadas al oje que se llaman Pili a Asunción. Cosa de nada.

Le pregunta entonces que dónde se pone el termómetro. El niño contesta que en la boca, y ella aprovecha para hacer un chiste popular un tanto burlón con los mariquitas.

En la boca. En la boca se lo ponen los niños chicos y las mujeres, en los sobacos los carreteros, en el culo los mariquitas y en las ingles los hombres, para que te enteres, Picha.

Un día Mari le enseña algunas postales y fotos privadas de su tío Ramón. Varias de ellas dan a entender su

heterosexualidad: una postal desde San Sebastián en que un amigo le habla de unas chicas que están deseando conocerle, una postal en que se le ve "tocando una teta a una gachí". Pero otras sugieren algo diferente. En una de las fotos aparece un hombre joven vestido en ropa de deporte, que a la Mari le resulta muy atractivo, lo cual expresa sin ningún pudor.

¡Ayl!, esta cada vez que la veo se me revuelve toda la bandurria, picha. ¡Huy!, que hechuras, madre, que mamazonazo, que apretura de carnes y que bulto tan grandísimo, por Dios.

El niño hace notar a la criada que la foto está tomada en la terraza de este mismo cuarto. Luego, Mari le enseña otra postal que le mandó un hombre al tío Ramón antes de la guerra, en mayo de 1936 y la lee:

- "Ya se que es doloroso pedir lo que no te pueden dar, y ofrecer lo que no pueden aceptarte, pero prefiero ese dolor, a la cobardía de no intentarlo. Federico".
 - ¿Y eso que quiere decir? -pregunta el niño intrigado.
 - Pues no lo sé. ¿pero a que es muy chocante? Repara que hay un palomo posado en la rama de un árbol y un perro que le mira con cara de enamorado... -explica la criada mostrándole la estampa al niño .

Sabremos que Felipe ha comprendido perfectamente el mensaje que entrañan estos documentos, que le han revelado una faceta oculta de su tío Ramón incluso aún antes de conocerle personalmente, y que al mismo tiempo ha llegado a conectar con los sentimientos íntimos del niño. De hecho, cuando la Mari le enseña seductoramente los pechos, él se da la vuelta, y le pide que le permita conservar la foto y la postal del tío Ramón.

- Te las dejo, pero anda con cuidado, que hay por ahí un montón de perros y de palomos- le advierte ella.

En su búsqueda de modelos de masculinidad con los que forjar su identidad en formación, estas revelaciones en torno a su tío Ramón parecen haber tenido una especial resonancia en él. La fantasía del niño se ha despertado: se mira en el espejo y ve en su imagen reflejada la del misterioso hombre de la foto, que en algún momento estuvo en el cuarto que él ocupa ahora. También parece sentir cierta inseguridad o vacilación en relación a la orientación de su deseo, aún incipiente. Se queda asombrado por las pollas que se ven en una revista de arte que le enseña la Mari, y cuando esta bromea con él insinuando que lo que le gustan son los hombres, el niño enfadado afirma que no es mariquita. También le pregunta a su tío Antonio si piensa que él es rarito, a lo que su cariñoso tío responde amablemente, sin dar mayores importancia a las inseguridades preadolescentes de su sobrino, que lo que tiene que hacer es meterle mano a la Mari.

A ti te pasa como a los salmonetes: que nadas entre dos aguas

Eso le dice la criada, que consciente de las vacilaciones de Felipe, se esfuerza por estimular su deseo con algunos besos y caricias en el cuerpo del niño.

Por lo demás, en el relato el elemento homoerótico es intenso, con la mención a varios personajes que mantienen relaciones con otros hombres sin ser necesariamente homosexuales de forma exclusiva: así sabemos que el marido de la tía Victoria está con su novio en Basilea, y Luigi su secretario la deja y se va con Pepe, uno de los novios de la Mari.

Cuando Felipe conoce por fin al tío Ramón, el niño le pregunta con ingenuidad:

- ¿Qué sabe mejor, tío Ramón, un hombre o una señora, una señora o una gachí, una gachí o un hombre?

Su tío se queda perplejo, pero después de vacilar un poco le responde también con sinceridad:

- Las señoras y las gachís saben a gloria, eso te lo digo yo, y una vez conocí a un señor que sabía a queso manchego, te lo juro, sabía estupendamente.
 - Yo le sé. Se llamaba Federico- le dice el niño mientras le enseña la postal del palomo y el perro.

Destaca en esta película el respeto con que el relato trata la bisexualidad masculina, que simplemente se integra en la trama como parte de la realidad de algunos de los personajes. También la forma en que se va mostrando las vacilaciones del niño en la búsqueda que hace de su propia identidad, con ausencia de lugares

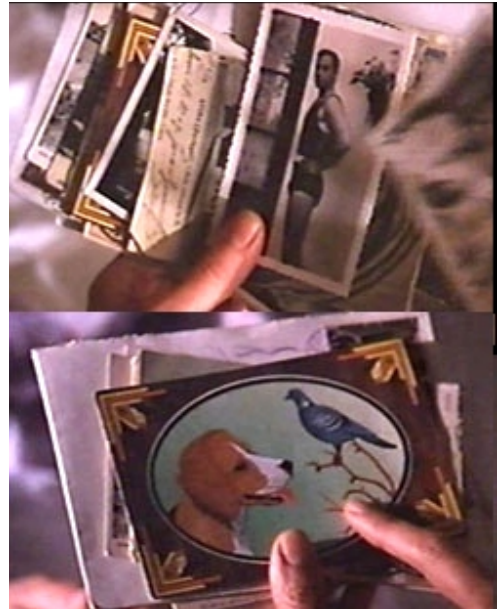


Imagen 561: Postales y fotos del tío Ramón en *El palomo cojo* (1995)

Fuente: VHS. Barcelona: Sogedasa, 1996

comunes y estereotipos, y sin rastro del punto de vista esencialista y biologicista tan propio de nuestra época. La idea que transmite la historia es que el futuro del niño está abierto, porque es la vida a través de las experiencias que le ofrece la que irá moldeando sus sentimientos y sus preferencias sexuales.

Referencias específicas: Mendicutti (1991)

284 ~ *Hotel y domicilio*, de Ernesto del Río (1995)

Es una película de intriga que podríamos considerar cercana a la serie negra. A pesar de la aparente normalidad con la que presenta a los personajes al principio de la película, termina por ubicar la sexualidad entre hombres en un espacio de marginalidad y la asocia intrínsecamente con la muerte. Así la relación amorosa que se inicia entre los personajes principales, un médico forense cuarentón y un joven chaperó bisexual, pronto deviene en muertes pasionales y en situaciones angustiosas.

Ángel trabaja en una ciudad de provincias como médico forense, lo cual ya da cierto matiz lúgubre al personaje. Su pareja le ha abandonado hace tiempo y le está costando arrinconar los recuerdos y enfrentar de nuevo la vida. A pesar de sus reticencias a acudir al sexo pagado, finalmente sigue la sugerencia de Mario, su vecino y amigo psiquiatra y recurre a una agencia de contactos que se anuncia en el periódico. Es lo que hace Mario desde que su mujer le dejó. Mario es heterosexual y así se siente ahora, pero le deja caer a Ángel que de joven su sexualidad era más ambigua.



Imagen 562: Ángel y Bruno en *Hotel y domicilio* (1995)

Fuente: VHS. Barcelona: Sogepaq, 1996

- Qué sensibilidad, tú sí que me entiendes.
- Yo no entiendo nada, Ángel. A esos efectos, como si fuera clínicamente idiota.
- No, no, también en eso hay vocaciones tardías.
- No, lo mío es al revés. Yo de joven iba para maricón, pero luego me torcí.

Ángel conoce a través de un anuncio en el periódico a Bruno, un chico de unos veinte años cuyos clientes son tanto hombres como mujeres. Pero en este caso surge algo especial entre ellos. Después de varios encuentros pagados, acaban iniciando una relación afectiva con matices paterno filiales, ya que Ángel adopta el rol de guía y protector, en tanto Bruno el de joven necesitado de orientación y seguridad. Esto se observa con claridad en uno de sus encuentros, después de tener la relación sexual, que se omite. Bruno le insinúa que nunca ha viajado, y que le gustaría hacerlo cuando ahorre un poco:

- ¿Y qué va hacer un jovencito como tú viajando solo por ahí?. Necesitas a tu lado a un hombre maduro que te enseñe y te guíe, que te aparte de los peligros.
- Ya, alguien como tú ¿no?

Significativamente, aunque sabemos que los dos personajes tienen relaciones sexuales frecuentes, la cámara no muestra ninguna de ellas. Como mucho se les ve dándose un beso fugaz en la boca, o charlando en la cama; por el contrario varias de las relaciones esporádicas heterosexuales entre otros personajes y de Bruno con sus clientas sí se enseñan de forma más explícita en la película.

La situación se complica cuando entra en escena Guillermo, un expolicía que al mismo tiempo protegió y explotó a Bruno; él fue quien le inició en la profesión prostituyendo al menor después de vencer sus reticencias y haciendo un gran negocio con ello. Alguien le denunció, no sabemos si el mismo Bruno, y ahora después de cuatro años ha salido de la cárcel y empezado a trabajar como guardia de seguridad. Pretende seguir sometiendo a Bruno con violencia física y psicológica para que vuelva a trabajar a su servicio.

- Me lo debes todo. Vas a volver conmigo aunque no quieras.
- Eso ya pasó, han pasado cuatro años.
- ¿Qué es eso, cabrón?. Todavía puedo hacer contigo lo que quiera. Puedo hacer que te desnudes y follarte hasta que me canse. Pero tranquilo, ya habrá tiempo para eso. Los años te han hecho más hombre, pero me sigues gustando.

También intenta extorsionar a Ángel para que deje a Bruno y para que le de dinero. Todo acaba con la muerte del violento expolicía por parte de Bruno. Ángel, con los conocimientos que le da su profesión intenta por todos los medios hacer que el asesinato parezca un suicidio tirándolo por un acantilado y eliminando todas las pruebas. Pero ahora que son cómplices de un asesinato las relaciones entre Bruno y Ángel se vuelven tensas. Bruno se muestra autodestructivo y amenaza continuamente a Ángel con hacer público lo

ocurrido. Además Ramón, el ex de Ángel, regresa con la intención de reiniciar la relación de pareja con él. Cuando Bruno se entera se produce una violenta discusión entre ellos. El médico empuja al joven, éste se da un fuerte golpe en la cabeza y él lo remata ahogándolo con un cojín; esto le obliga a deshacerse de este segundo cadáver tirándolo por el mismo precipicio, para lo cual cuenta con la ayuda de Ramón.

Finalmente Ángel logra alejar de sí mismo las sospechas, ya que la policía interpreta que Bruno había asesinado a Guillermo en un arrebato, y sin poder asimilar el crimen pasional que había cometido, se había suicidado luego tirándose en el mismo acantilado por el que había arrojado el cuerpo de su amante.

Una vez al año el lúgubre médico forense viaja en coche al cementerio para estar un rato junto a la tumba de su antiguo amante Bruno.

Referencias específicas: Llamas (1997, p. 50), Perriam (1998, p. 131), Villalba (1996, pp. 64-66)

285 ~ *Boca a boca, de Manuel Gómez Pereira (1995)*

Es una comedia de enredo que integra en la trama a un hombre anodino al que etiquetan socialmente como maricón por puro interés económico, y cuyo deseo de mantener relaciones con otros hombres nunca va más allá de la fantasía. Al espectador se le induce a que se desidentifique de este personaje risible en el cual queda aislado el deseo homosexual masculino; como contrapartida al héroe heterosexual es el que obtiene el éxito y el amor. El trato diferencial que se le da a uno y otro personaje en dependencia de su orientación sexual es evidente; sin embargo, el guión es lo suficientemente hábil como para disfrazar el mensaje homóforo que contiene con un elogio al proceso de salir del armario y con una aparente aceptación social de la homosexualidad.

El héroe es Víctor Ventura un aspirante a actor que sobrevive en Madrid trabajando como repartidor de pizzas. Después de suspender en el ingreso a la escuela de interpretación, perder el trabajo cuando le roban la moto y comprobar que no supera ningún casting decide volver a Cartagena con sus padres. Pero su representante le convence para que se quede algún tiempo más en Madrid porque tiene posibilidades de obtener el papel protagonista en una película americana. Entonces entra a trabajar como locutor en un teléfono erótico, considerando que al fin y al cabo es una forma de interpretar personajes.

Su primer cliente es un hombre que se presenta con el nombre inventado de Bill a quien vemos llamando trajeado desde un coche. La primera interpretación de Víctor es un gran éxito por su capacidad para fingir que es un hombre deseoso de intimar sexual y afectivamente con su interlocutor telefónico.

- ¿Puedes desabrocharte un poco la camisa? ¿No te importa que lo haga yo? Es que me encanta el olor que sale de mi cuerpo cuando me desabrocho la camisa. Me encanta, me encanta, si lo pudieras oler. ¿Tú a qué hueles?

La conversación entre ellos, altamente erótica y con tintes íntimos y románticos, se acompaña de unos planos muy cercanos de parte de sus rostros, en la que resaltan sus labios y sus lenguas rojas. Naturalmente la actuación no compromete la orientación heterosexual de Víctor, pero sí inflama el deseo de Bill, que queda enganchado a la línea erótica y comienza a llamar con frecuencia.

El azar hace que Víctor se encuentre con Bill, cuyo verdadero nombre es Ricardo, en los lavabos de un restaurante; la elección del lugar para esta escena no es casual, por cierto, ya que se trata de un espacio habitual para el encuentro sexual entre hombres. Víctor está caracterizándose para parecer un "español puro y duro, un auténtico macho", o más bien para dar la imagen que los americanos tienen de un español prototípico (chulito, seductor apasionado, y un tanto violento), porque tiene una entrevista con una directora de casting que esta seleccionando al que será el protagonista de una nueva producción.

Ricardo entra en el baño y se queda mirando con una actitud apocada y timorata a Víctor, que se ha quitando la camisa y está practicando su inglés ante la inminente entrevista con los americanos. Víctor le pide un peine, este abre con gran torpeza su maletín mientras le mira embobado y deja caer su contenido. El actor se inclina para ayudarlo y recoge del suelo una revista porno gay, pero cuando se la entrega a Ricardo, este avergonzado asegura absurdamente y contra toda evidencia que no es suya. El otro se queda aturdido, pero



Imagen 563: Primerísimos planos en la escena de sexo telefónico entre Víctor y Ricardo (Bill). *Boca a boca* (1995)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2010

está pendiente de la entrevista, así que pasa por alto el tonto incidente y al absurdo personaje con el que se ha tropezado, sin darle mayor importancia. Por cierto que Víctor interpreta a la perfección el rol de macho hispano, de Curro Jiménez, como él mismo menciona irónicamente; consigue seducir a la jefa de casting y que le tengan en cuenta para el papel.

La trama se complica cuando Víctor recibe a través del teléfono erótico la llamada de Amanda, una mujer que le excita realmente y con la que termina por mantener relaciones sexuales y enamorarse. Amanda hace el papel de mujer fatal y le seduce. Asegura ser la mujer de Ricardo:

- Nuestro matrimonio empezó bien. Yo era casi una niña cuando nos casamos. Me quedé embarazada enseguida. Ricardo asistió al parto, me ayudó mucho con el bebé. Era un marido perfecto. Pero a partir del segundo embarazo..., hace catorce meses que dormimos en habitaciones separadas. Lo que he llegado a obsesionarme pensando que la culpa era mía, hasta que un día, de la manera más estúpida ... Volvíamos de una cena. Paramos para comprar cigarrillos y algunos periódicos. Era tarde y preferí esperar en el coche mientras llamaba a casa para preguntar por los niños. Sin querer, pulsé el botón de última llamada y ...

Fue así como descubrió que su marido buscaba sexo telefónico a través de una línea caliente, dice Amanda, y que un detective privado le ha proporcionado las grabaciones como prueba de que ha estado manteniendo conversaciones eróticas con él.

- Ya no le quería. Buscaba cualquier excusa para dejar de sentirme vinculada a él. Oí alguna de vuestras llamadas. No podía creer que esa voz que estaba escuchando era la de mi marido (...) Me sentí completamente imbécil. Hablé con él y le dije que lo sabía todo, pero fue inútil. Según Ricardo sus llamadas no pasan de ser puras fantasías. Le dije que fueran lo que fueran, yo no podía seguir a su lado. Y cuando le hablé de divorcio, me dijo que era libre de hacer lo que quisiera, pero que no permitiría que me llevara a sus hijos.

Pronto sabremos que toda esta historia es falsa; que en realidad Ricardo, que es cirujano plástico, está casado con una mujer que se llama Luci, pero no tiene hijos. Luci y el socio de Ricardo en la clínica han contratado a Amanda para que finja ser la esposa de Ricardo y enamore a Víctor. El objetivo es eliminar a Ricardo fingiendo un crimen pasional para quedarse con el cien por cien de la clínica. Así, Amanda le pide al incauto Víctor que llame a Ricardo, le lleve a un apartamento y se meta en la cama con él; le dice que quiere obtener pruebas para separarse, que ha encontrado la excusa perfecta en las fantasías homosexuales de su marido y que alguien entrará y hará unas fotos de ellos.

Víctor entra en el juego de Amanda motivado por la promesa de su amor y sin saber lo que de verdad se cuece. Así que le prepara la encerrona a Ricardo. Cuando contacta con él por teléfono le pide una cita en persona, quedan en un bar, logra vencer sus miedos y le lleva al apartamento. En este encuentro Ricardo se comporta de forma extremadamente mojigata, como si fuera una jovencita temerosa de perder su virtud, lo cual contrasta con la audacia del héroe, que interpreta perfectamente su rol de seductor.

- No te vas a creer lo que te voy a decir La verdad es que nunca he estado con un hombre.
- ¿Nunca? ¿Ni en el colegio, ni en la mili?
- No la hice. Hace muchos años que pienso en esto, pero no me he atrevido nunca. Por una educación muy rígida, una familia muy católica, el miedo de lo que diga la gente, ¿qué sé yo?

Para convencerle de que vayan a la cama Víctor, después de vencer sus resistencias, le da un beso en la boca, a lo que Ricardo responde ridículamente:

- Perdóname señor... ¡Lo sabía, sabía que lo era!

Sabía que era homosexual, se entiende. Ha sentido placer en el beso, y eso le lleva a comprender algo que en realidad ya sabía: que le gustan los hombres. Como vemos no se cesa de parodiar al personaje, retratándolo con un ser grotesco, reprimido, desconectado de sus propios instintos. Lo que no queda claro son los sentimientos que tiene hacia las mujeres, porque la historia no nos explica si su matrimonio es una mera tapadera, o si simplemente es bisexual pero nunca se había atrevido a intimar con un hombre. El relato en todo caso se inclina hacia la visión monosexista de la sexualidad: los personajes son heterosexuales u homosexuales de modo exclusivo. De forma que ahora que Ricardo ha reconocido sus impulsos homosexuales y sale del armario, se convierte en homosexual.

Ya en la cama, Ricardo se muestra pudoroso y se tapa el paquete con las manos. En la cartera tiene una foto de su mujer, a la que da un beso diciendo: "Luci, tu también tendrás que perdonarme". Cuando Víctor ve la foto de la mujer y el otro le explica que no tienen hijos, sino dos perros, es el momento en que descubre que Amanda le ha engañado. Entonces entra en la habitación un matón con la pistola de Ricardo que pretende matar primero a Víctor y organizar las pruebas para que parezca que Ricardo se ha suicidado. Pero gracias a la habilidad de Víctor salvan la vida y salen corriendo de allí.

A partir de ahí, Ricardo seguirá comportándose de forma igual de risible, solo que comienza a transformarse en una persona más desinhibida y cambia su lúgubre traje negro por una chupa de cuero y un pañuelo rojo que le aportan una apariencia más juvenil ahora que ha aceptado que le gustan los hombres. Además, totalmente ajeno a los peligros que corre, lo único que parece importarle es lo bien que se siente después de haber salido del armario, y el hecho de que no le haya "fulminado ningún rayo".

Pero a pesar de la alegría que siente, ciertos rasgos siguen caracterizando a este personaje como fastidioso. En una ocasión vomita dentro de un coche y todos tienen que soportar el mal olor. En otra ocasión se pelea con un grotesco camarero travestido, caracterizado como un ser extremadamente detestable, lo cual une a los dos personajes en un desagradable y excéntrico imaginario. Finalmente hace el ridículo encerrándose con una actriz famosa en un ascensor, y asegurando que va a suicidarse. La actriz se desmaya, y aún siendo doctor no consigue reanimarla; es Víctor, el héroe heterosexual el que consigue convencerle de que no se suicide y reanima a la mujer haciéndole el boca a boca.

Al final de la película los personajes celebran una fiesta de fin de año. Víctor ha obtenido el trabajo como actor y el amor de Amanda. Ricardo está con ellos, transformado en gay aunque aún no haya mantenido ninguna relación con ningún hombre que sepamos, y aparentemente integrado en el grupo. El mensaje que parece transmitir la película es que un buen heterosexual puede aceptar como amigo a un homosexual, aunque sea un ser ridículo y molesto.

Referencias específicas: Perriam (1998, p. 132)

286 ~ *Historias del Kronen, de Montxo Armendáriz (1995)*

Drama juvenil coproducido entre España, Francia y Alemania, destacable por la forma en que aborda el homoerotismo implícito en cualquier pandilla de chicos, que con frecuencia queda soterrado, y a veces ni tan siquiera aceptado conscientemente. La televisión ubica temporalmente los sucesos en el verano de 1994, al contamos a través de las noticias sonados casos de corrupción de la época. Es una adaptación de la novela de José Ángel Mañas.

Los sonidos estridentes y disonantes (bocinas, coches, taladradoras eléctricas, sirenas...) acompañan una panorámica general de la ciudad de Madrid a medida que anochece. La cervecería Kronen es el lugar de encuentro de un grupo de amigos de familia acomodada. Rondan los veinte años y son estudiantes. Es verano, y no tienen más ocupación que beber, drogarse con coca, porros y pastillas, el sexo y emociones fuertes como colgarse de un puente de la autopista o conducir en dirección contraria. Son niños pijos, una "mierda de niñatos", como les grita una puta callejera a la que van a molestar con el coche una noche.

Manolo es camarero en el Kronen y les da la bebida gratis. A Carlos, el líder del grupo, le gusta seducir a chicas y tener sexo por placer, pero sin poner sentimientos en ello; es bastante sociópata, pues no le da importancia a los efectos que sus actos puedan tener sobre los demás, y le gusta hacer comentarios provocativos acerca de los límites y normas, que se salta siempre que puede. Su mejor amigo, Roberto, es más comedido y no vemos que vaya con ninguna chica; admira a Carlos y se deja arrastrar hacia muchas de sus locuras con tal de estar con él. Luego está Pedro, un chico diabético al que le falta un riñón y por eso no puede ni beber ni seguir el ritmo de los otros.

Aparentemente todos ellos son heterosexuales; los amagos de contacto entre ellos cuando se producen no pasan de ser bromas, o sirven para marcar los límites de lo sexualmente admisible. Por ejemplo, una noche que llega Carlos al Kronen se acerca por detrás a Roberto, que está con otros amigos, y le pellizca o le toca en broma el culo. Roberto se defiende: "Para, Carlos, tío, no empieces, eres un pesado." En otra ocasión Carlos llega donde está Pedro, y cuando éste le saluda poniéndole la mano en el hombro finge molestarse porque le está manoseando para luego, cuando Pedro se disculpa, decirle que era broma y acariciarle el cuello.

Ni Pedro ni Roberto parecen tener tanto entusiasmo por las chicas como Carlos. De Pedro podemos dudar más, especialmente cuando después de pelearse con otro chico en un bar, el otro dice ambiguamente que a Pedro "le va la marcha" y "le gusta que le jodan". Carlos parece imaginar que a Pedro le puedan gustar los chicos, pero nunca se lo dice con claridad; únicamente mete el dedo en la llaga a través de bromas, insinuándole que sabe cuál es su debilidad. Un día por ejemplo, le llama preciosidad y le toca el culo:



Imagen 564: Ricardo haciendo el ridículo después de transformarse en gay. *Boca a boca* (1995)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2010

- ¡Que no me toques el culo, ya sabes que no me gusta!
- ¿Seguro? -dice Carlos con ironía, como para provocarle.
- Déjame en paz, ¿vale? - y como el otro continúa con sus insinuaciones, añade enfadado- Muérete Carlos.
- Me muero por ti ... -le dice como si fuera broma, haciendo con la boca el gesto y el sonido de darle un beso, lo cual deja a Pedro desconcertado.

Por su parte, la relación entre Carlos y Roberto se va haciendo cada vez más intensa. Un día vuelven muy colocados y se bañan desnudos en la piscina, en una escena con un homoerotismo evidente. Después de quitarse la ropa Carlos admira el pene de Roberto:

- Hombre, como te vean las vecinas con semejante instrumento se van a volver locas ¿eh?.

Carlos se lanza sobre él como para luchar y se tiran a la piscina, corren desnudos, pelean.

Otro día van en coche de día haciendo el loco por la autovía. Se paran en la entrada de un túnel.

- No tienes cojones, eh, eres un marica -le reta Carlos.
- Y una mierda, eso lo serás tú -responde Roberto enfadado.
- A ver, demuéstramelo, haz la pirula aquí, sáltate eso ...

Carlos le azuza llamándole marica varias veces, hasta conseguir que Roberto se meta en el túnel en dirección contraria con gran riesgo para la vida de ambos. Luego les vemos contando su aventura orgullosos a los otros amigos, explicando el subidón de adrenalina que les dio.

La siguiente hazaña es ir a buscar sexo con travestis. Paga Roberto y una de ellas se la chupa a él, pero cuando le toca a Carlos éste pasa. Luego hablan en un bar:

- Te buscas una tia y follas, joder, vas a ver como se te quitan todos los malos rollos -le sugiere Carlos.
- Yo no busco un agujero para meterla.
- Y qué buscas.
- No sé, algo más.

La amistad entre ellos se va desarrollando así, entre riesgos y aventuras autodestructivas, sin que ninguno de los dos se atreva a ir más allá. Únicamente tienen un sórdido encuentro sexual un día en que están muy colocados y ese breve acto sexual antecede a la tragedia. Se asocia así de forma directa la homosexualidad con la muerte.

El incidente ocurre cuando Pedro celebra el cumpleaños en su casa, un fin de semana en que su padre no está. Aunque él no puede beber por su diabetes, ha preparado a sus amigos una sangría cargada de tripis. Corren también el alcohol, la coca y los porros. El subidón les motiva a bailar frenéticamente, momentos que Pedro graba con la cámara de vídeo. Luego, salen al jardín y se quedan a solas en la penumbra. Roberto está empalmado, y Juan le toca el paquete; aunque al principio se resiste, Carlos consigue que Roberto se baje los pantalones. Carlos lo masturba con unos movimientos que mano rápidos y violentos; la representación del acto es un tanto irreal, ya que Roberto se corre en solo diez segundos. Al terminar, Roberto intenta darle un beso en la boca, pero Carlos le rechaza con un empujón.

- Hey tío nada de besos en la boca, coño, esos julandrones ... Lo hemos hecho y ya está, no te pongas raro, joder, no pasa nada. Roberto, vamos adentro.

A este sórdido y fugaz encuentro en el jardín se encabalga inmediatamente una escena de violencia extrema en el interior de la casa: Roberto y Carlos entran, y entre los dos cogen a Pedro, le atan y le obligan a beber de una botella de guisqui hasta que el chico pierde el conocimiento, y todo ello lo graban en vídeo.



Imagen 565: Carlos bromea con Pedro para manifestarle que duda de su orientación sexual.
Historias del Kronen (1995)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2002



Imagen 566: Carlos y Roberto en la piscina.

Historias del Kronen (1995)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2002

Luego lo llevan al hospital en el coche, y pronto sabremos que ha muerto. Atacar a Pedro fue la forma que tuvieron los dos amigos de exteriorizar por medio de la violencia los sentimientos de ternura que había entre ellos y que por la prohibición social no les era posible satisfacer. La película termina con Roberto y Carlos viendo impresionados el vídeo, su particular snuff movie, y discutiendo por la cinta. Roberto es partidario de destruirla, pero Carlos no:

- Eres un mierda que nunca se atreverá a nada. Ni siquiera tienes valor para decir que te gustan los tíos. ¿O te gusto sólo yo? -le espeta Carlos, que parece aún no querer reconocer los sentimientos sexo afectivos que él también alberga hacia su amigo.

Referencias específicas: Mañas (2007), Martínez Expósito (1997), Pujol (2010, pp. 239 - 241)

287 ~ *Morirás en Chafarinas*, de Pedro Olea (1995)

Es una película de intriga cuyo guión está inspirado en la novela de Fernando Lalana, dirigida al público juvenil. La trama se desarrolla en el seno de un destacamento militar de Melilla. Dos de los soldados llevan a cabo una investigación para esclarecer por qué varios de sus compañeros han muerto después de meterse un pico de heroína, hasta descubrir que dos altos mandos, malévolos y de sexualidad dudosa, eran quienes traficaban con la droga.

La primera víctima de la heroína adulterada es Júdez, un soldado que tras pincharse enloquece, deja la guardia que tenía asignada, corre precipitadamente hacia la ciudad, se mete en una mezquita y después de causar estragos con la metralleta se tira al vacío desde una azotea. El segundo es el soldado Moliner, que muere después de meterse un pico en el calabozo.

Los dos héroes que desentrañan la verdad son el cabo Jaime y el cabo Cidraque, sobre los que no se caben dudas acerca de su heterosexualidad. De hecho Jaime se acuesta con Elisa, la mujer del capitán Julián Contreras, siempre que puede, y es precisamente Contreras, implacable y frío, el que ordena la investigación en torno a la droga adulterada. Las averiguaciones encaminan a los dos cabos hacia una lavandería de la ciudad, y así descubren que la droga se introducía en el cuartel escondida en los dobladillos de los uniformes, y lo más sorprendente, que la lavandería era de propiedad compartida al cincuenta por ciento entre los capitanes Contreras y Gayarre.

El capitán Gayarre, un hombre con bigote, fornido y muy masculino, mata al soldado Villalba en una escaramuza nocturna en la que el capitán afirma que tuvo que defenderse porque el soldado le había disparado primero mientras estaba de guardia. El capitán únicamente recibe un tiro en una pierna, por lo cual le ingresan en la enfermería. Pero anteriormente había ocurrido algo que hace sospechar a los cabos que hay algo extraño en todo ello: el soldado Villalba había intentado cambiar su guardia, diciendo muy alterado que no podía hacerla mientras estuviera de servicio el capitán Gayarre. Todos saben que Villalba era homosexual. Así, el furriel que ordena a Villalba que se incorpore a la guardia comenta con el cabo Jaime:

- Eh, no te confundas, yo no intento putearle porque sea marica. Por mi como si se lo monta con un escuadrón de caballería. Pero tal como están las cosas yo no puedo cambiarle un servicio ni a mi padre.

Las investigaciones llevan a los cabos Jaime y Cidraque a comprender que el capitán Gayarre había asesinado a Villalba porque éste le estaba haciendo chantaje con sacar a la luz las relaciones que habían mantenido, y había conseguido que le hiciera varias transferencias. Además, Gayarre es el que había provocado indirectamente las muertes de Júdez y de Moliner, pues le había dado a Villalba un paquete de heroína envenenada para eliminarlo, pero éste le había pasado una parte a los dos soldados.

La homosexualidad de Gayarre se confirma en una conversación que mantiene Jaime con Elisa, la mujer del



Imagen 567: El capitán Gayarre en la enfermería después de haber eliminado a su amante, el soldado Villalba. *Morirás en Chafarinas* (1995)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2010

capitán Contreras, en uno de sus encuentros clandestinos. Elisa lamenta que no haya sido Gayarre el muerto en el incidente, porque le cae como una patada en el estómago. Le explica que él y su marido son amigos desde hace muchos años.

- Y eso sin contar con, bueno, ya sabes... Cada vez que pienso en toda la gente que se habrá creído que mi marido y el... porque Julián será lo que sea, pero es un hombre como Dios manda -comenta Elisa.
- Espera, espera, espera. ¿me está diciendo que Gayarre no es un hombre como Dios manda?- le pregunta Jaime
- ¿Ese? De la acera de enfrente, de toda la vida ...

El mensaje que se transmite es que un hombre heterosexual no puede ser amigo de un homosexual sin que recaigan sobre él las sospechas sociales, aspecto que la historia no desmiente. Si la homosexualidad del capitán Gayarre estaba oculta, la relación que este mantiene con Contreras queda en la ambigüedad, pues nunca llegamos a saber si su complicidad iba más allá de sus turbios negocios.

La película termina con Cidraque que mata de un tiro a Contreras cuando se descubre que éste había contratado a un matón a sueldo para asesinar a su esposa, y que se disponía a huir con una alijo de cocaína que le habían entregado en las Chafarinas.

Referencias específicas: Lanana (1996), Olea y Lalana (1995)

288 ~ *El último viaje de Robert Rylands*, de Gracia Querejeta (1995)

Coproducción de España y Reino Unido que adaptó libremente la novela de Julián Marías *Todas las almas*. La película plantea un misterio en torno a las relaciones entre los personajes que se irá aclarando a medida que se despliega la trama, a través de los diálogos entre ellos. El mensaje último del relato es legitimar la pareja heterosexual, que es la que obtiene la felicidad, y lanzar hacia los márgenes a la pareja homosexual, cuyo destino es la carencia de amor, la muerte y la prisión. El cartel anunciador de la película, en la que aparece dibujado un triángulo, es bastante gráfico al respecto: en el margen superior izquierdo quedan aislados los dos amantes masculinos, y en el medio la pareja heterosexual con la niña abajo, protegida por su madre.

El regreso a Oxford del inquietante Robert Rylands coincide con la llegada de un profesor de español llamado Juan, contratado por la Universidad a instancias de su amigo Alfred Cromer para impartir un curso. Alfred padece un tumor cerebral y le queda poco tiempo de vida. Juan se queda a vivir esa temporada en la casa de la hermana de Alfred, que se llama Jill, y su hija Sue. Pronto se siente atraído hacia ella, y con el tiempo inician una relación. Quién es el padre de Sue es un misterio. Su madre siempre le ha dicho a la niña que "está allí arriba". Luego sabremos que el padre es Robert.

Robert Rylands es un hombre soltero de 69 años, historiador y arqueólogo. Hace diez años se fue de Oxford y ahora vuelve. Juan desconoce el motivo, pero se queda intrigado cuando después de haber cenado con la gente del departamento de español y volver con su amigo Alfred a casa, este le dice que mire por la ventana, porque seguro que Robert está allí. Efectivamente Robert allí está reprochándole algo a gritos:

- Alfred Kromer Blake, durante estos años pensé que te atreverías a dejar esa maloliente cueva. Ahora me doy cuenta de lo equivocado que estaba. Nunca te has atrevido y nunca te atreverás a nada que merezca la pena.

Juan intrigado empieza a indagar. Uno de sus alumnos le transmite algunos rumores confusos que circulan acerca de Robert:

- Un seductor muy temperamental, uno de esos tipos que te encuentras una vez en la vida para mal. Desapareció de la noche a la mañana, eso es lo que se cuenta, Robert se convirtió en una leyenda. La verdad es que me da igual que fuera un espía o un homosexual como dicen algunos, o que no lo fuera. Puede que todo lo que te he dicho no sean más que habladurías.

La verdad es que Robert había mantenido una relación estable con Alfred, y un encuentro esporádico con su hermana Jill dejándola embarazada. La obstinación de Jill, que quería a Robert solo para él, hizo que este huyera y los abandonara a ambos sin llegar a saber que tenía una hija. Alfred nunca le perdonó, pero ahora que está cerca de la muerte los dos hombres vuelven a retomar su amistad, gracias a que Jill y Juan fuerzan

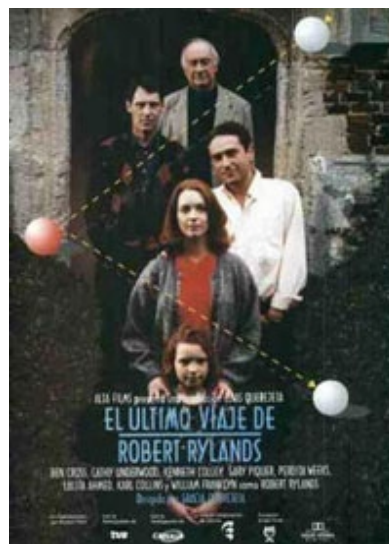


Imagen 568: Carátula de dvd. *El último viaje de Robert Rylands* (1995)

Fuente: DVD. Barcelona: Tribanda 2009

un encuentro entre ellos. El rencor y la desconfianza de Alfred se disuelve y los antiguos amantes tienen la oportunidad de vivir algunos días de cercanía en los cuales, al menos explícitamente, no hay momentos de sexualidad. Todo termina con la muerte de Alfred a manos de Robert, que a petición de este le pega un tiro en el bosque para evitarle el sufrimiento de los últimos días de agonía. Con tranquilidad, Robert Ryland emprende su último viaje, que es a la cárcel. Así pues, el destino de los dos protagonistas es desgraciado, mientras que el de Jill y Juan, que forman una familia nuclear tradicional, es afortunado.

Referencias específicas: Marías (2000)

289 ~ *¡Oh, cielos!, de Ricardo Franco (1995)*

Enrevesada comedia absurda en la que Pablo Ventura, un publicista cuyas únicas preocupaciones son conseguir que la gente compre lo que no necesita con el dinero que no tiene y perseguir obsesivamente a todas las hembras de su especie, tiene una sucesión de extraños sueños y delirios producidos por las drogas. Le acompaña siempre su ángel de la guarda, con el que comparte el lecho y hasta la ducha, y con el que no para de charlar, de forma que cualquiera que le vea hablando a solas no puede menos que pensar que Pablo está loco. En estos estados alterados de conciencia recibe desde los cielos la propuesta de emplear la defensa de la familia como lema para la campaña publicitaria que le ha encargado un banco japonés. Pero en el contexto social individualista en el que se desenvuelve cada cual busca los placeres momentáneos y todo el mundo huye de los compromisos a largo plazo. Sus compañeros de la agencia, “dos divorciados vengativos,, una ninfómana desatada, un marica encantador y una lesbiana que...”, no son los más indicados para ayudarlo para llevar a cabo el proyecto. El “marica encantador” es Álvaro, quien al escuchar la propuesta pregunta a qué mente degenerada se la ha ocurrido semejante cosa e indica que él no es el más indicado para hablar de la familia porque es maricón. Pablo responde que esa no es excusa, porque “el cuarenta por ciento de los maricones son padres de familia”; su ángel de la guarda le corrige e indica que solo el veintiocho. Se deja caer así la idea paradójica de que estando la homosexualidad considerada una conducta que pone en peligro a la familia, un elevado de hombres casados que son su sostén incurren en ella; llama la atención no obstante que se emplee la etiqueta “maricones” para referirse a los hombres bisexuales. Esta es la única alusión a la homosexualidad en un relato heterocentrado que termina con el triunfo de la pareja heteronormativa, ya que Álvaro, después de despertar de su pesadilla y regresar al mundo real vuelve con su ex y accede a los deseos de ella de tener un hijo.

290 ~ *Gran Slalom, de Jaime Chávarri (1995)*

Es una comedia de enredo que explota ciertas fórmulas muy manidas ya en el cine de décadas anteriores. El personaje principal, que es exclusivamente heterosexual, pasa gran parte de la historia travestido y haciéndose pasar por mujer, lo cual da lugar a multitud de equívocos sexuales. Los únicos personajes con una orientación del deseo propiamente homosexual son dos transexuales operados con los que se tropieza en su periplo. El impulso homosexual aparece por tanto disgregado del imaginario heterosexual y los personajes homosexuales feminizados, ridiculizados, y estereotipados.

Manuel es un bigotudo oficial de la Guardia Civil que viaja a una estación de esquí de los Pirineos vestido de paisano para una misión secreta. En el trayecto su coche tiene una avería y es remolcado por Vicky, una mujer casada que casualmente se aloja en el mismo hotel. Desde el principio su atracción hacia Vicky es irreprimible hasta el punto de que se mete en la ducha con ella aprovechando un momento en que está en su habitación y ella, impresionada por el miembro viril de Manuel accede a mantener relaciones. Pero la entrada de su marido Antonio en la habitación interrumpe la escena sexual. Manuel tiene que vestirse de mujer y afeitarse el bigote para salir del baño haciéndose pasar por amiga de Vicky.

Desde entonces Manuel se convertirá en Manoli, y experimentará multitud de peripecias. Pepe, el alcalde de un pueblo, la corteja insistentemente atraído por su exotismo. No pierde oportunidad para tocarle los muslos, expresar su ardiente deseo e intentar seducirla pensando que es una mujer. En cierta ocasión Pepe lleva en coche a Manoli para esquiar juntos, momento de intimidad que aprovecha para ponerle música romántica, expresarle su deseo y mostrarle la intensa erección que su presencia le provoca, situación que Manuel esquivo lo mejor que puede. Se trata una fórmula típica de la comedia cinematográfica para evocar



Imagen 569: Dos transexuales retratadas de forma deliberadamente grotesca en *El Gran Slalom* (1995)
Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005

en el espectador la sexualidad entre hombres a través de malentendidos y sin comprometer la orientación exclusivamente heterosexual de los personajes.

Pero no siempre Manoli logra engañar tan fácilmente a quienes le observan. Un hombre con el que se tropieza la considera una prostituta, le llama maricón, y comprueba con desprecio que sus tetas no son siquiera de silicona. Poco después en un baño de señoras Manoli se encuentra con dos transexuales, Diana y Tamara, que se dedican a la prostitución. Cuando les pregunta si son travestis se sienten ofendidas y le aseguran con énfasis que son mujeres, y muy mujeres, porque están operadas, aunque en ningún momento se usa la palabra "transexual". Su aspecto, no obstante es deliberadamente grotesco con objeto de provocar efectos cómicos, ya que su desaliñado aspecto y su exagerado maquillaje dista mucho de emular el de una mujer. Por compañerismo maquillan, afeitan y perfuman a Manoli para que adquiera una apariencia más femenina, pero su función en el relato no va más allá de esta breve aparición.

La película termina, con la reconciliación y reencuentro de varias parejas heterosexuales que cenar en torno a una mesa y cantan alegremente después de haber resuelto todos los malentendidos y diferencias.

291 ~ *Las cosas del querer 2*, de Jaime Chávarri (1995)

Cinco años tardó en salir esta mediocre secuela, en esta ocasión coproducida con Argentina, de *Las cosas del querer* (1989), que había sido un gran éxito en taquilla. Aunque los números musicales siguen teniendo bastante interés, en conjunto se trata de una segunda parte muy poco lograda, principalmente porque el guión es muy inferior; en él se pierde toda la frescura, el carácter reivindicativo y la profundidad con la que la primera parte había retratado a los tres entrañables amigos, además de proyectar una imagen mucho más problemática de la homosexualidad, asociándola al desamor, la tragedia y la muerte.

En el tren en que huye de España en dirección a Lisboa, Mario conoce a una mujer argentina, Silvia Hilario, quien le anima a ir con ella a Buenos Aires. Allí hace de representante para él y consigue lanzarlo con un exitoso debut. Después de pasar gratos momentos en la hacienda de ella, Silvia se enamora de Mario, quien en cierta forma por gratitud le invita a su cuarto, donde hacen el amor con cierta intensidad y erotismo: moja los dedos en vino para que ella se los chupe, y en el momento de la penetración él le pide "Fóllame tú a mí", y ella se coloca encima. Cuando han terminado, ella le dice que le quiere, a lo que él le responde que puede hacerle mil veces el amor, pero que amar solo ha amado una vez, señalando la foto de Carlos. La escena se ha recreado largamente en los prolegómenos y en la relación con Silvia, además de transformar al Mario de la versión original en otro muy distinto. El primero era únicamente homosexual, aficionado a los encuentros ocasionales, y su sentimiento hacia Carlos era un amor de amigo, no de enamoramiento como se sugiere aquí. El Mario de la secuela aparece retratado más bien como un bisexual enamorado de otro hombre.

Entretanto, en Madrid una novia celosa ha matado a Carlos, lo cual anima a Pepa a cruzar el océano y reunirse con él. Comienzan a actuar juntos. Entre el público hay un jovencito llamado Alberto muy interesado en Mario que después de varios intentos consigue que le haga caso y Mario le invite a su casa, donde tienen una relación. Explícitamente lo único que vemos es un beso apasionado en la boca; el resto se omite, al contrario que en la representación de la relación de Mario con Silvia. Al despedirse, se citan en casa de Alberto la siguiente semana y a partir de ahí el relato deriva en una trama absurda en la cual Alberto, que está enamorado de Mario, tiene un novio desde hace dos años que resulta ser Claudio, el hijo de Silvia, que iba a casarse pero que cancela la boda en el último momento. Alberto quiere dejar a Claudio para iniciar una relación con Mario, pero este al enterarse de todo afirma que él no juega sucio y que no se va a acostar con él. En una de las actuaciones, Claudio lleno de celos, se junta con unos amigos en un palco para boicotearla con silbidos. Cuando cantando Mario se mete entre las butacas para acariciar a Alberto con objeto de provocar a Claudio, esta pega unos tiros que dejan herido a Alberto. Luego, en su casa, Claudio se suicida con la pistola.

Dejando heridos y muertos a los amantes homosexuales, y estableciendo una diferencia tajante con las relaciones heterosexuales, que se representan de forma más deseable, el relato marca con claridad las relaciones entre hombres como una actividad que lleva asociada de forma inherente la desgracia y la muerte. Con toda seguridad, a Miguel de Molina, que había fallecido en 1993, no le hubiera gustado en absoluto este torpe homenaje a su persona.

Referencias específicas: Alfeo (1997, pp. 100-102)

292 ~ *Brujas*, de Álvaro Fernández Armero (1995)

Comedia dramática española cuyas protagonistas son tres mujeres de distintas edades que se encuentran por azar en Madrid un verano caluroso. Sol sobrevive vendiendo cosméticos a domicilio y la acaban de echar de su piso por falta de pago. Patricia ha llegado a la capital en busca de un chico del que está

enamorada. Virginia es una mujer madura que se acaba de separar de su odioso marido. Toda la historia gira en torno a la amistad que se genera entre ellas, no carente de momentos de tensión y de traiciones. Los hombres que aparecen no están retratados con demasiada simpatía, y tienen ciertos rasgos que inclinan al espectador a desidentificarse. Uno de ellos es el amable recepcionista del hotel en el que las tres se quedan a pasar una noche. Juega un papel positivo para Virginia cuando la mujer se ha quedado en el cuarto sola y desesperada porque Sol le han robado todo su dinero. El recepcionista entra en la habitación y hace un comentario inocente que provoca en Virginia un estado de mayor tristeza aún, pensando que éste quiere aprovechar su situación de indefensión para tener sexo con ella. El hombre, muy cortésmente, le pide disculpas.

Era una broma, señora, perdone mi torpe sentido del humor. Si le sirve de consuelo le diré que soy homosexual y que sólo practico la felación. He tenido una experiencia con mujeres, con Rita; no me gustó nada y creo que a ella tampoco.

Realmente la aparición breve de este personaje tiene una función similar en muchos sentidos a la de los mariquitas estereotipados tan frecuentes en las comedias heterocentradas españolas: obtener un fugaz efecto cómico a costa de un personaje con el que es difícil identificarse y que queda marcado como una otredad por medio de la ridiculización. Pero al menos en este caso hay más riqueza de matices a pesar de su breve intervención. Sería un hombre blando en cuanto a su masculinidad, 5 en la escala Kinsey, que se considera a sí mismo homosexual, no tiene pareja, y únicamente practica el sexo oral.



Imagen 570: El recepcionista de *Brujas* (1995)

Fuente: DVD. Barcelona: Tribanda 2009

293 ~ *El Rey del río*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1995)

César, un niño rubito e inteligente, crece con sus primos Ana y Fernando en una aldea castellana, entre bosques y cerca de un río salmonero. Uno de los sueños que tiene César es capturar un mítico salmón que llaman el Rey del Río, pero hay alguien que se opone a su camino hacia el éxito.

Hay una figura espantosa en el pueblo, Corcones, que viste con ropas andrajosas y oscuras y siempre va con una gran guadaña, medio desdentado y con la cara llena de cicatrices. Es la misma imagen de la muerte. Todo el mundo le rehuye, porque dicen de él que tiene muy malas pulgas. Desde su infancia, hasta el momento en que se va del pueblo, César se encuentra varias veces con este tenebroso personaje. La primera vez es en una ocasión en que los tres niños, que regresan del río, pasan junto a la casa de Corcones. Éste desde la entrada le hace a César una insinuación interpretable como sexual, mostrando una grotesca sonrisa que intenta ser seductora. "Rubio, ven aquí, guapo", le dice sugerente el hombre. César sale corriendo y vence el pavor que la situación le ha producido adoptando la sana actitud de burlarse de él: "Corcones, tócame los cojones". Entonces éste le amenaza: "Rubio, como te agarre ...", y tira la guadaña, que vuela por los aires tras los niños que corren. El espectador queda con la incertidumbre de si habrá herido a alguno de ellos hasta la escena siguiente, en que comprobamos que están sanos y salvos en casa. Como vemos, se asocia la proposición sexual del aterrador personaje con el miedo y la muerte.

Varias veces más a medida que César crece se le cruza Corcones. Cada vez que aparece la cámara se mueve con rapidez, lo cual transmite agitación e inquietud. Las fugaces imágenes del campesino monstruoso nunca llegan a verse totalmente enfocadas, lo cual contribuye a darle un carácter fantasmal.

Años después el niño se ha convertido en joven, y empieza a salir con Elena, la hija de Juan, el rico del pueblo. Un día que la lleva en la moto al río, el Corcones les corta el paso. Afirma que su nombre es Jacinto, pero que le llaman así por "Corcones, córtame los cojones". Esto lo dice blandiendo amenazante su guadaña. César le tira entonces una piedra y un bidón metálico. El hombre cae sobre su propia guadaña, queda herido y le llama pidiendo ayuda. César, después de dudar un momento, sale corriendo con Elena y le deja allí. Después de este suceso en la casa de Juan queda como el valiente que salvó la vida de su hija de un "degenerado", arriesgando su vida.



Imagen 571: El fantasmal Corcones en *El rey del río* (1995)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006

Al final de la película, cuando su padre adoptivo le lleva en el coche a la estación, porque le han dado una beca para ir a estudiar a Estados Unidos, vuelve a ver por última vez a Corcones. Desde el coche se despide de él con un corte de mangas, y el otro le amenaza: "Rubio, algún día te pillaré..." En cierta forma en este personaje se deposita el deseo homosexual que el protagonista debe trascender en su proceso de maduración para obtener el éxito en la vida.

294 ~ *La ley de la frontera*, de Adolfo Aristarain (1995)

A meno relato de aventuras coproducido por España y Argentina, cuya acción transcurre a principios del siglo XX en la zona fronteriza entre Galicia y Portugal. Allí inician su amistad João y Xan, dos jóvenes que tienen en común su inconformismo; a fin de evitar la triste vida que la sociedad les tiene reservada (la de fraile, legionario o minero), se dedican a la picaresca y a diversas actividades delictivas. El destino hace que conozcan a Bárbara, una atractiva fotógrafa americana cuyo máxima ilusión es entrevistar a un bandolero sumamente famoso en la zona apodado "el Argentino". Para conseguirlo Bárbara se vestirá de chico, se hará llamar John, y con la ayuda de sus amigos encontrará la guarida de la banda. Es entonces cuando el guión recurre a uno de los procedimientos típicos de la modalidad indirecta para representar la sexualidad entre hombres. Ocurre que el Argentino accede a mantener la entrevista con John, pero el cariño con que le trata quien él cree un periodista americano le tiene confundido. Sus coqueteos, caricias y besos en la mejilla le incomodan y le hacen pensar que John es raro, que es "un poco maricón", ya que ignora que John es en realidad una chica que se siente vivamente atraído hacia él. En los relatos más tradicionales lo que ocurre es que una vez descubierta la impostura los personajes ya tienen el beneplácito social para iniciar su relación. En este caso se trasciende ligeramente ese tópico porque cuando con una argucia John consigue besarse apasionadamente con el bandolero, la reacción de éste se sale de todos los moldes: como le ha gustado mucho el beso a pesar de ser con un hombre, le pide a John que se quede con él: el Argentino está dispuesto a iniciar una relación homosexual a pesar de lo desconcertado que se siente, y aún siendo consciente de que eso podría tener como consecuencia que los hombres de su banda se rían de él y le pierdan el respeto.



Imagen 572: El bandolero no puede evitar sentirse atraído por el ambiguo periodista en *La ley de la frontera* (1995)

Fuente: VHS. Barcelona: Filmax, 1996

295 ~ *Bambola*, de Bigas Luna (1996)

Se trata de un filme erótico coproducido entre España, Francia e Italia. Mina, a la que todos llaman Bambola, y su hermano homosexual Flavio, viven con su madre en la comarca italiana de Comacchio, en el delta del río Po. La familia lleva un restaurante humilde que sirve comida a los camioneros a base de carne de anguilas y cabrito. Su madre, una mujer violenta y enloquecida por el alcohol, muere de una cirrosis, momento en que los hermanos deciden transformar el negocio en una bonita pizzería. Para ello cuentan con la ayuda económica de Ugo, un antiguo compañero de colegio de Flavio, que entra a formar parte del negocio como socio y se enamora de Mina.

Un día acuden los tres a un parque acuático y allí Mina conoce a un joven muy atractivo llamado Settimio con el que empieza a coquetear. Esto despierta los celos de Ugo que se enfrenta a su rival y en la violenta pelea muere de un golpe en la cabeza. A Settimio lo meten en prisión, y como los hermanos se sienten culpables van a verlo. En la sala de visitas Furio, un preso violento y descontrolado se enamora obsesivamente de Mina desde el momento en que la ve, y decide que será suya.

Para conseguir que Settimio olvide a Bambola, encarga a otros presos que lo violen. Dos de ellos lo sujetan mientras otro lo penetra violentamente, con la foto de Flavio frente a su cara, con objeto de hacer perder la virilidad a Settimio y que cambie la inclinación que siente hacia Bambola por una orientación homosexual hacia Flavio. Toda la escena la observa sádicamente Furio, que parece haber calculado muy bien el efecto que tendrá esta vejación en Settimio. Es evidente que todo esto no es más que una fantasía alejada de la realidad: un hombre heterosexual que ha sido violado salvajemente no cambiará su orientación sexual preferente, sino que más bien aborrecerá a partir de ahí todo contacto íntimo con otro hombre. Como una pesadilla que reflejara el miedo del varón a perder su virilidad si es penetrado el suceso hubiera tenido más credibilidad, pero en este caso ese temor traspasa la barrera del lenguaje onírico para hacerse literal. A partir

de esta violación Settimino pasa a ser homosexual. Cuando le cuenta lo ocurrido a Flavio, éste le explica que también él descubrió su sexualidad cuando sufrió abusos de niño.

- . ¿Qué te pasa? Estás pálido. ¿No te sientes bien? ¿Qué ha ocurrido? Ha sido Furio.
- No, dejó que lo hicieran sus amigos. Lo hizo para que no pensara más en Bámbola. Me pusieron delante una foto tuya, con una cabra en brazos. (...)
- Settimio, a mí también me ocurrió en el campo cuando era pequeño. Cuando pasaba el tren ponía clavos para que los laminara, y un día ... pero estoy contento de ... de haber descubierto la sexualidad. ¿Así que no te gustó?
- Pero qué dices, Flavio. ¿A quién le puede gustar que lo violen?

Como vemos el relato vincula la homosexualidad con la violencia y los abusos, dando a entender que son sucesos de este tipo los que inclinan a los hombres hacia la homosexualidad exclusiva, lo cual es obviamente falso. Son los momentos de placer compartidos entre hombres, no los traumáticos, los que hacen que estos deseen repetir la experiencia; aún así, un hombre hasta entonces heterosexual que comienza a encontrar placer en compartir su sexualidad con otro hombre normalmente transita hacia la bisexualidad, no necesariamente hacia la homosexualidad exclusiva. Aquí por el contrario se transmite la falaz idea de que cualquier contacto sexual de un hombre con otro, aún cuando sea producto de una violación, lo transforma en homosexual.



Imagen 573: Inverosímil transformación de Settimio en homosexual a raíz de ser violado en la cárcel. *Bambola* (1996)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2007

Gracias a los contactos que tiene en prisión, a Furio le sueltan por buena conducta. Se dirige inmediatamente al restaurante de *Bambola* y se queda a vivir con ella. Comienza una relación de dominio y sumisión, y una sucesión de persecuciones y escenas sexuales vejatorias que incluyen el sexo anal, y que a ella en parte parecen gustarle aunque no cese de repetirle que quiere que la traten como a una mujer, no como a un animal. Pero Furio sigue la máxima de que "a las mujeres hay que darles pinga, pinga, pinga y disgustos". Los celos y la brutalidad de Furio se exageran hasta el extremo con objeto de trazar una caricatura de las indeseables actitudes machistas que caracterizan a algunos hombres. Después de una sucesión de distintos momentos de tensión gritos y salvaje erotismo, Furio acaba muerto a tiros de escopeta a manos de Flavio, al que había intentado expulsar de la casa y asesinar sin éxito.

Finalmente, cuando Settimio sale de prisión va a vivir con Flavio. Por su parte *Bambola*, que va a tener un hijo de Furio, se va a vivir a Roma y deja la pizzería a cargo de Settimio y Flavio. De ellos dos como pareja la cámara no muestra ni un solo momento de contacto sexual o afectivo, al contrario que el caso de *Bambola* y Furio, cuyos encuentros estaban cargados de erotismo.

296 ~ *Susanna*, de Antonio Chavarrías (1996)

Drama erótico con abundantes escenas de cama heterosexuales que cuando trata brevemente la homosexualidad lo hace a través de unos personajes con los que el espectador difícilmente se identifica, y con ausencia total de erotismo.

Semanas antes de casarse, Álex tiene una intensa relación sexual con una menor a instancias de su tutora, para la que trabaja de camarera. La mujer bajo la apariencia de estar dando a *Susanna*, una ocupación para rehabilitarla de algún delito, la prostituye. Álex pasa una temporada en la cárcel por haber realizado ciertos desfalcos en su empresa. Cuando sale de prisión se traslada a un pueblo de la costa con su mujer para trabajar en un invernadero. La casualidad vuelve a hacer que su vida se cruce de nuevo con *Susanna* cuando viaja a Barcelona para asistir a la boda de un amigo. La fiesta se celebra en el restaurante de Fouces, un conocido de Álex, que además lleva un negocio de compraventa de artículos robados con un delincuente chulo y prepotente llamado Xuxo. Fouces le ofrece a Álex un trabajo de camarero que éste acepta. Cuando se vuelve a encontrar con *Susanna*, que está comprometida con un marroquí, la antigua pasión resurge entre ellos y la cámara vuelve a recrearse en sus intensos encuentros sexuales.

En el restaurante de Fouces trabaja un camarero bigotudo y con bastante pluma; los pendientes y la pulsera roja que lleva marcan su orientación sexual, además del empleo que hace del femenino en el lenguaje. Todos le llaman Pelopolla y se burlan de él. Aunque parece estar integrado en el negocio entre los otros hombres, la forma en la que aparece retratado transmite el punto de vista social típico del maricón relegado a un papel poco relevante y a actividades femeninas como fregar y servir.

El momento de intimidad que nos interesa es el que se produce entre Pelopolla y Xuxo. Es breve, pero refleja muy bien el espacio en la que este relato ubica la sexualidad entre hombres dentro del imaginario

heterosexista que transmite, relegando esta faceta de la masculinidad a un papel marginal y con connotaciones negativas.

Xuxo es un matón violento y descerebrado que en una de las salidas para recaudar fondos recibe unos golpes en la cara con un cajón de un hombre que intenta defender a su mujer del bestia, que está intentando violarla. Cuando vuelve al restaurante es Pelopolla el que se encarga de curarle las heridas. Cuando este ha terminado, le pregunta:

- ¿Cómo te encuentras?
- Bien, pero estaría mejor si alguien me hiciera una mamadita.
- Eso es lo que tú querrías, guapa -responde Pelopolla con fastidio.

Como vemos los dos personajes están retratados de forma bastante estereotipada: Pelopolla es el mariquita, y Xuxo un bruto mal socializado y con una orientación sexual no muy diferenciada. El relato niega a los personajes el disfrute sexual real de esta forma de expresar su sexualidad. En realidad no sabemos si la insinuación sexual de Xuxo es una broma, o contiene un deseo real de que Pelopolla se la mame.

Luego vemos como Xuxo y un camarero cuentan chistes de homosexuales, un procedimiento habitual entre los varones para evocar la sexualidad entre hombres sin comprometer su propia masculinidad, pero que para el observador externo abre un interrogante. El primero de los chistes lo cuenta Xuxo:

Llega el chaval a casa y dice: «Papá, papá, hoy he tenido mi primera experiencia sexual.» Y el hombre: «¡Joder, que bien!» Coge la botella de coñac y dice: «Vamos a sentarnos y me lo explicas». Y el chaval le dice: «Sí, tengo el culo para sentarme...»



Imagen 574: Pelopolla rechaza la insinuación del prepotente Xuxo. *Susanna* (1996)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2006

297 ~ *Fotos*, de Elio Quiroga (1996)

Película de horror que adopta un punto de vista femenino y recrea el terror de la mujer ante la sexualidad masculina cuando va unida a la ambigüedad y a la indefinición sexual, retratados como un mundo sórdido y enfermizo. La protagonista es Azucena, quien siente aversión al sexo por una experiencia infantil que se nos cuenta al principio del relato. Un día se puso a mirar por el ojo de la cerradura cómo su madre estaba teniendo sexo con un hombre brutal; éste se sintió observado y la persiguió hasta su cuarto.

Ahora Azucena, con más de veinte años, trabaja en una tienda de revelado de fotografías y vive con su madre, que está muda. Parece proyectar sobre todos los hombres con los que se tropieza sus propios temores internos y se siente incapaz de amar y de entregarse. Su novio, un chico bastante violento, termina por dejarla porque no aguanta su frialdad.

César, un cliente con aspecto de homosexual aparece por la tienda, le pide que le lleve un carrete de diapositivas revelado a su casa después del trabajo y le da una llave. Cuando acude allí se encuentra con que César ha organizado una proyección de fotos con la imagen de ella tomadas en distintos momentos. Ha estado vigilándola y haciéndole fotos sin que se de cuenta. El artista, que está obsesionado con Azucena, le pide que pose para él, lo cual a ella le halaga. El ambiente es oscuro.

César acaba de romper su relación con Jacinto, que a su vez está obsesionado con él y ha enloquecido por verse abandonado. Le llama por teléfono, espera frente a su casa. Golpea la puerta y sin que él le abra le hace reproches.

- ¿Lo has olvidado verdad? Te crees que puedes echarme a la puta calle así como así. Ya no te acuerdas cuando yo te follaba y tú me decías 'ámame, ámame, eres lo único que tengo'. Yo te lo he dado todo, yo te he creado.

La situación es violenta y agobiante; Jacinto le amenaza con matarse y le insiste, pero César lo ignora totalmente porque está obsesionado con Azucena. La música es inquietante de forma permanente. En un loco arrebato César intenta violarla pero ella logra huir. César queda llorando y Jacinto entra en la casa para consolarlo.

Ese es solo el inicio de la pesadilla para Azucena a medida que se adentra en los oscuros entornos homosexuales. Sin saber por qué se mete en un local gay donde actúa una transformista. Es Jacinto, del que

ella se enamora. Simpatizan porque también en él hay heridas del pasado: sus padres tenían sexo con él cuando era niño, según dice, y por eso ahora rechaza su propio cuerpo.

César se suicida y muere en una bañera desangrado; Jacinto le hace llegar las fotos del cadáver y en la ceremonia donde se van a esparcir sus cenizas culpa a Azucena, la besa en la boca con desprecio y la insulta. Por su parte Jacinto se castra con una podadora y ella decide quedarse junto a él. Un médico amigo que es un ángel hace una operación de cambio de sexo cruzada para implantar el pene de Narciso en Azucena y los senos y órganos genitales de ella en Narciso. La operación tiene éxito, pero el malvado Jacinto asesina a cuchilladas a Narciso y Azucena se corta las venas. Así termina esta angustiada pesadilla.

298 ~ *Más que amor frenesí*, de Alfonso Albacete (1996)

Producción urbana dirigida al público juvenil que entraría dentro del subgénero que en los noventa vino a llamarse la "comedia petarda", y que tras una apariencia irreverente y rompedora esconde algunos mensajes moralizantes. En ella un conjunto de personajes experimentan sus frustraciones amorosas sin lograr aplacar la profunda soledad que sienten. Las protagonistas son tres chicas que comparten piso y en torno a ellas gira la trama, pero para el asunto que nos ocupa centraremos la atención en la figura de Alberto, uno de sus mejores amigos, que está integrado en el grupo de jóvenes y busca lo mismo que el resto: la satisfacción sexual y el amor. Alberto es un estudiante de Bellas Artes declaradamente gay que acaba de iniciar una relación con Álex sin saber que se trata de un hombre casado bisexual. El relato transmite, a través de la reacciones de total rechazo que el estado civil de Álex suscita en Alberto, un juicio moral contrario a la posibilidad de que un hombre casado disfrute de aventuras extramatrimoniales con una persona de su mismo sexo. En este sentido el filme funciona como correa de transmisión ideológica del monosexismo y de la bifobia, ya que difunde la idea de que es aceptable que un hombre ame a una persona del propio sexo, pero censura tajantemente a los bisexuales de doble vida por considerarlos falsos y engañosos.

Alberto va a esperar por sorpresa a Álex a la estación de autobuses. Por su conversación sabemos que se han conocido anteriormente y se han gustado, pero que aún no ha ocurrido nada sexual entre ellos. Álex le dice que si quiere pueden cenar juntos, pero sin sexo, y le deja muy claro que no desea hablar de su vida privada. Alberto accede a sus peticiones solo en apariencia. Se lo lleva a casa y allí mantienen una relación sexual apasionada en la que Álex muestra ser más experimentado de lo que parecía: le pide que lo hagan debajo del agua y penetra a Alberto sin condón mientras el chorro de agua corre sobre sus cuerpos, escena que aparece representada de forma explícita. Después de quedarse a dormir con él, Álex se va sin decir nada acerca de verse de nuevo.

Por su parte, Alberto se queda ilusionado, y aunque sabe que su ligue oculta algo, casi se toma como un reto averiguarlo; consigue su dirección y aparece en su casa sin previo aviso. Le abre la puerta una mujer con un niño llorando, lo cual añade un gran estrés a la escena, y ve como Álex sale del baño en el que se está afeitando. Se monta entonces un pequeño drama en que Alberto sale corriendo por las escaleras y Álex le sigue para abrazarle y explicarle que se lo iba a decir. Alberto afirma en tono melodramático que ahora lo entiende todo y que ya no quiere verle más; a pesar de que es él quien ha forzado la situación violando la intimidad de su amigo, ahora se muestra indignado, desde ese momento lo desprecia totalmente y se niega rotundamente a hablar con él.

La siguiente vez que se encuentran es en el local en que habitualmente queda Alberto con sus amigos. Se está celebrando una fiesta de disfraces muy camp, en la que jóvenes con apariencia andrógina bailan al son de la música electrónica. Corren la coca y el alcohol, que es lo que produce entre los participantes el frenesí, más que el inalcanzable amor romántico. Álex entra con un antifaz y se comporta de forma frívola. Primero se insinúa a la camarera, a la que da un beso en la boca; luego se acerca a Alberto, que viste de mujer con una gran peluca rígida.

- No sé cómo me gustas más, de hombre o de mujer.
- De hombre fui un imbécil, pero de mujer no me pienso acercar a ti por nada del mundo.
- ¿Quieres que me marche?
- Eres libre de hacer lo que quieras. El local es lo suficientemente grande para que te pierdas por ahí -le dice empujándole.



Imagen 575: Álex penetra a Alberto en la ducha.
Más que amor frenesí (1996)

Fuente: DVD. Madrid: JRB, 2003

- Sé que todavía piensas en mí, que no me puedes apartar de tu cabeza. No lo niegues, te gusto.
- Te equivocas, estoy con otro.
- Estás solo, Alberto, sabes que estás solo. ¿Por qué me mientes?

Ante su insistencia Alberto intenta pegarle. Finalmente un amigo suyo acude en su ayuda y finge que está con él para que Álex se desengañe. Álex se va con gesto airado, como si se sintiera herido en su orgullo. Este bisexual inconsistente y engañoso del cual por lo demás sabemos muy poco, y que siempre aparece difuminado o en la penumbra, ya no vuelve a aparecer en el relato.

Referencias específicas: Llamas (2001) Yoyoba (1996)

299 ~ *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (1996)

Disparatada comedia petarda negra en la que tres jóvenes rivalizan por el amor de su nuevo compañero de piso, una exuberante belleza masculina de sexualidad ambigua que despierta la pasión de todos y que tal vez por eso mismo acaba teniendo un triste final.

Los tres personajes principales encarnan en cierta forma prototipos de jóvenes gays urbanos; de carácter y estilos totalmente diferentes, comparten a pesar de todo la amistad y sobre todo los apuros para pagar el alquiler del piso.

Carlos trabaja en una lavandería, es bastante obeso y tiene el vano anhelo por encontrar a un hombre del que enamorarse y que le corresponda; Toni es camarero en un karaoke, está permanentemente emporrado y le encanta la filosofía mística y la meditación; Dani es un chico vivaz, lenguaraz, guapito y bastante promiscuo que trabaja como guía de viajes. Los tres son alegres y un tanto frívolos, hablan con frecuencia entre ellos en femenino y emplean otras fórmulas típicas de las subculturas gays, como llamarse mutuamente *maricón*, y son ligeramente amanerados. No obstante, en su conjunto, son retratados con cierta simpatía.

Para poder pagar los meses que deben del piso deciden alquilar la única habitación que tenían vacía, y después de un casting por el que desfilan personajes de lo más variopinto, aparece Lucas, un moreno de pelo largo, alto, musculoso y con una amplia sonrisa. Eso hace que los amigos se enfrenten para conseguir su atención y utilicen los medios de seducción más extravagantes, desde hacerle una tarta en forma de corazón hasta un espectáculo de transformismo. Pero una noche Lucas aparece muerto con siete cuchillos clavados en su cuerpo.

A partir de ahí vamos conociendo detalles de los coqueteos que los tres amigos mantuvieron por separado con Lucas. Cada uno le cuenta a las mujeres policía que les interrogan su propia versión de los hechos, mezclando en ocasiones la realidad con sus deseos no cumplidos y sus fantasías. Dani se inventa que se pasaban el día follando, Carlos imaginaba que iba detrás de él y Toni asegura que los dos estaban enamorados. Realmente ninguno de ellos había logrado conquistarlo, y descubren al final que Lucas había estado jugando con los sentimientos de todos hasta que un marido despedido lo eliminó. Ahora que saben la verdad dejan de idealizar a Lucas, para caer en la cuenta de que les había estado utilizando, y que en realidad no era tan buen compañero de piso, porque era una persona poco limpia que no colaboraba nada en las tareas de la casa. Entre los tres chicos, las dos mujeres policías y la criada hacen desaparecer el cuerpo de Lucas, lo cual en cierta forma simboliza la eliminación de la tan deseada y al mismo tan denostada masculinidad.



Imagen 576: Los tres amigos gays y el ambiguo Lucas en *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1996)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2007

Referencias específicas: Llamas (2001) Yoyoba (1996)

300 ~ *Cosas que nunca te dije*, de Isabel Coixet (1996)

Comedia dramática coral coproducida con Estados Unidos, cuya acción se desarrolla en una población de Oregon y cuyo tema central es el amor. Las vidas de varias personas, todas ellas con la sensibilidad a flor de piel y algún tipo de carencia afectiva, se cruzan para dar lugar a encuentros y desencuentros en

situaciones cotidianas salpicadas de largos silencios y también de jugosos monólogos y diálogos. La historia de amor más relevante es la que se surge entre Anne, a la que acaba de dejar su novio, y Don, que atiende como voluntario el teléfono de la esperanza. Su caracterización nos inclina a identificarnos con ellos: ambos tienen el don de la empatía, son sensibles y un tanto vulnerables.

Como contrapartida hay otro personaje que es el que evoca la homosexualidad, y que sin llegar a aparecer negativizado está retratado con bastante menor simpatía. Se trata de Diane, un transexual que llama al teléfono de la esperanza y le explica a Don entre sollozos que tenía que habérselo pensado antes de operarse, y que echa mucho de menos su pene. Al parecer lo había hecho pensando que así retendría a su lado a su novio y conseguiría que durmiera todos los días con ella, porque odiaba dormir sola, pero lo que ocurrió es que su novio se burló y le reprochó que antes al menos tenía algo que ofrecerle, algo que le despertaba la fantasía, pero que ahora era como meterla en un bol de gelatina. Para colmo, en la empresa en la que trabaja reparando vídeos y televisores no le dejan ya llevar el mono de trabajo. Ron, intentando animarla bromea diciéndole que es la primera persona que conoce que se haya cortado la polla por amor, pero que a lo mejor inaugura una nueva moda, y ella responde con ironía que va a organizar un grupo que se llame Castrados Anónimos y que se reunirán en los lavabos de caballeros para reafirmar su personalidad.

Aunque Diane aparece ligeramente ridiculizada, su personaje transmite al espectador la idea de que la vaginoplastia no es la solución mágica para “curar” la transexualidad, tal como promueven los discursos médicos; igualmente, el hecho de que trabaje como técnico de reparaciones la aleja de la idea estereotipada de que las transexuales solo pueden dedicarse a la prostitución o a los espectáculos de transformistas. Por lo demás no se nos llama a identificarlos con ella, especialmente por un incidente que tiene con Frank, el padre de Ron, un hombre simpático y afectuoso que roza la tercera edad. Diane está tomando una copa en la barra de un bar y a su lado Frank, contándole las experiencias que tuvo una época que vivió en Cuba. La conversación de ella revela que es bastante inculta en geografía, porque comenta que hay países muy bonitos como Zancibar y Sicilia. Luego le cuenta a Frank que antes era un hombre y que se la cortó, y añade una reflexión de origen católico que ha quedado anclada en la sabiduría popular y que se repite varias veces a lo largo de la película a modo de *leit motiv*: que hay más lágrimas por las plegarias atendidas que por las no atendidas, por lo cual hay que tener cuidado con lo que uno pide, ya que se puede cumplir. El aforismo es de Santa Teresa, y se popularizó en la cultura anglosajona a raíz de que Truman Capote lo utilizara como epílogo a su último libro. Frank se sorprende un poco por la revelación que le ha hecho la chica, pero no por ello cambia de actitud con ella. Por el contrario, le muestra su afecto pidiéndole con los brazos abiertos que le de un abrazo, probablemente por el simple placer del contacto físico, no tanto porque quiera mantener relaciones con ella. Pero la respuesta de Diane es sumamente desagradable: lo rechaza y comienza a insultarle indignada llamándole “pervertido de mierda” y “carcamal”. Parece que Diane está tan absorta en sus propios problemas que es incapaz de dar un poco de cariño de forma gratuita a los demás, y no son los otros los que la rechazan, sino ella misma la que se complica la vida. Al final del relato, Diane inicia una relación con un vecino de la protagonista Anne, que no se nos ha retratado tampoco con simpatía, ya que parece un poco deficiente mental y se ha comportado de forma desleal. Se les ve besándose apasionadamente en la boca y colocándose ridículamente en la postura que adoptarían si Diane pudiera penetrarlo a él, todo ello con el fin de suscitar la sorpresa en el espectador.



Imagen 577: Diane rechaza la muestra de afecto de Frank en *Cosas que nunca te dije* (1995)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2004

301 ~ Taxi, de Carlos Saura (1996)

Una forma políticamente correcta de llevar a las pantallas escenas violentamente homófobas es a través de una denuncia de la ideología y los actos de los grupos fascistas. Así lo hace en su efectivo melodrama, donde nos presenta a un grupo de taxistas que trabajan en el turno de noche, se llaman a sí mismos “la familia” y se dedican a limpiar de chusma las calles: de drogadictos, a los que llaman “carne”, de maricones, que son “pescado” y de negros, a los que se refieren como “mierda”. Dos de los hijos de ese grupo de gentes de ultraderecha, Paz y Dani, se enamoran, pero chocan porque Paz detesta esa ideología, y sin embargo Dani la suscribe. Un día en una discoteca Dani bromea cuando ella le pregunta si está saliendo con alguien:

- Pues a mi me gustan los tíos....
- ¿Qué?
- Era guasa, odio el pescado.
- ¿Qué has dicho?
- Que odio a los maricones.
- ¿Llamáis pescado a los maricas?
- Son blandos como los peces ¿no?

Acto seguido Dani va al servicio. Mientras está orinando se le acerca un chico, que se le queda mirando insinuante a la entrepierna. "Joder, los llamas y vienen", murmura Dani, para inmediatamente tirar al otro violentamente al suelo y orinarse encima de él con expresión de odio y desprecio. Los integrantes de la "familia" cuando recogen en sus taxis a un objetivo adecuado se ponen de acuerdo empleando la radio que los comunica para eliminarlos. Un noche tiran a una yonqui desde lo alto del viaducto. Otra atacan unas chabolas donde vive "lo peor de cada casa, lo que no quiere nadie (negros, maricones, drogadictos, delincuentes internacionales)". Y en otra ocasión cogen a una travesti entre tres, le ponen una pistola en la boca pidiéndole que imagine que es una polla, le pegan un tiro y luego dejan abandonado su cuerpo un un aljibe. Al día siguiente se ve la dramática escena de la policía que saca el cadáver de la travesti con una grúa.

Obviamente, lo que se pretende al parodiar hasta la exageración unas actitudes que efectivamente suelen suscribir algunas gentes de ideología fascista, es despertar en el espectador un rechazo moral. Es el amor de Paz el que hace que Dani deje atrás, no sin dificultad y sin sangre, esos valores xenófobos y homófobos heredados de su tradición. Sin embargo, no por ello han encontrado aún aquí el gay y la travesti que aparecen fugazmente un espacio de libertad en el que nadie acabe con su vida o les orine encima



Imagen 578: Travesti asesinada en *Taxi* (1996)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004

302 ~ Muerte en Granada, de Marcos Zurinaga (1996)

Ficción coproducida por España y Puerto Rico que denuncia el asesinato de Federico García Lorca y la represión ejercida por el régimen franquista sin pretender ser fiel a los hechos históricos. Tanto la serie de televisión biográfica dirigida en 1987 por Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta* como el relato de ficción *La luz prodigiosa*, de Miguel Hermoso (2003) dejan clara su homosexualidad sin darle demasiada relevancia. Aquí sin embargo es un asunto que prácticamente se omite, seguramente no tanto por miedo a que hacerlo explícito pudiera menoscabar el valor como persona del héroe, sino por el simple hecho de que se da por supuesto que el espectador ya conoce ese aspecto de la vida íntima del poeta, y de lo que se trata es de resaltar su inteligencia, vitalismo y activismo ideológico. En todo caso, quien vea a película sin saberlo encontrará pocos datos en la película para deducir cuál era la preferencia sexual de Lorca; el único un poco claro es cuando se leen fugazmente noticias de periódicos de la época en el que le llamaban rojo y "pervertido".

Corre el año 1934. Un chico llamado Ricardo Fernández asiste al estreno de *Yerma* en Madrid acompañado de sus padres y de su amigo Jorge. En el teatro hay un gran revuelo cuando la anciana recita un fragmento del drama que sacado de contexto puede interpretarse como un exabrupto ateo.

A mi no me ha gustado nunca Dios. ¡Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe! Aunque debería haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos.

El público reacciona escandalizado e intenta interrumpir la representación; Federico increpa a la actriz para que siga. Al acabar la representación Ricardo se acerca a Lorca y le pide que le firme un ejemplar del *Romancero Gitano*. La admiración que Ricardo siente por Federico nada tiene que ver con la orientación sexual de uno o de otro, asunto que ni tan siquiera se menciona; Lorca es su ídolo por la forma en que desafía con su arte las mentalidades prejuiciosas e hipócritas. Después de un rato de charla, al despedirse, Federico le pide que no le olvide. Esas son las últimas palabras que pudo oír del poeta porque con el estallido de la guerra en 1936, Ricardo tuvo que emigrar con su familia de España y a Lorca lo asesinaron.

Dieciocho años después, en 1954, Ricardo, que es explícitamente hetero, vive en Puerto Rico obsesionado con el recuerdo del poeta e intenta escribir un libro acerca de él. Decidido a averiguar quién fue el responsable de su muerte viaja a Granada e inicia una delicada labor detectivesca. Sus investigaciones sirven de excusa para mezclar elementos de ficción, como la paliza que le pegan a Ricardo por meterse donde no le llaman, con hechos conocidos, como los intentos de salvar a Lorca por parte de su amigo el poeta falangista Luis Rosales, que aquí aparece con el nombre de Néstor González.

303 ~ *Amor de hombre*, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra (1997)

Es una comedia romántica urbana que tiene como protagonistas a Esperanza y Ramón, quienes disfrutan de una profunda amistad desde hace muchos años. Lo comparten todo excepto el sexo. Aunque Esperanza estaría dispuesta a vivir con él como pareja y bromean con frecuencia sobre ello, Ramón es gay y no está abierto a esa posibilidad. Esperanza, que es maestra, desearía encontrar el hombre que la ame, pero no tiene muchas posibilidades de conseguirlo porque en el círculo de amigos que frecuenta la mayoría son homosexuales. Se siente bien con ellos, querida y comprendida, pero para ella no es suficiente.

La película empieza con el cuarenta cumpleaños de Esperanza, que celebra rodeado de sus amigos. Uno de ellos le ha preparado con cariño una tarta en forma de corazón cubierta de mermelada roja. Las imágenes en que se describe detalladamente el proceso de fabricación de la tarta son las que inician la película, ensalzadas con la canción romántica de Mocedades *Amor de Hombre*, que aporta un matiz positivo y entrañable al anhelo de amor, que es lo que sienten muchos de los personajes de la película.

La fiesta da al espectador la oportunidad de ir conociendo a los amigos de Esperanza, todos ellos gays urbanos que visten de forma moderna, pero no llamativa, a través de sus conversaciones informales. Al primero que conocemos es a Álvaro, cuando habla con Ramón.

- Es terrible, me acabo de dar cuenta de que me he tirado a todos los de la fiesta.
- ¿A Gustavo también?
- También.
- Pero si es el novio de Angelito... ¿También?
- El mismo día y a la misma hora.
- ¿Y?
- Cinco con dos. Aprobado por los pelos.

Luego descubriremos que la aparente frivolidad de Álvaro, que es médico, oculta una alta capacidad de amar cuando se le presenta la oportunidad. Entre otros personajes están Quique y Carlos una pareja que llevan ya diez años juntos. Discuten continuamente porque el uno es muy quisquilloso y el otro demasiado dejado, pero se quieren con locura. También está Víctor, que se declara católico y del que los demás se ríen porque no entienden que tenga fe en esa religión que no le respeta; le preguntan en broma si es "de los que se santigua antes de comerse una polla".

En cuanto a Ramón, es aficionado a las relaciones esporádicas y no se plantea ningún tipo de compromiso, ya que su profesión como abogado de familia le ha hecho desconfiar profundamente de los efectos del amor; teóricamente está esperando al compañero ideal, pero en realidad tiene reparos a la hora de establecer una relación estable. Así vemos en cierta ocasión a Ramón en la cama con un chico al que acaba de conocer después de haber mantenido relaciones sexuales. Su ligue, que es un tanto empalagoso, "peor que una ladilla", se ofrece para quedarse con él esa noche y prepararle el desayuno, lo cual le incomoda y le agobia. Providencialmente aparece en su casa Esperanza, hecho que aprovecha Ramón para pedirle a su amiga que le ayude a representar una escena típica de las comedias de enredo. Esperanza hace el papel de mujer engañada y Ramón de marido arrepentido, asegurando que ha sido la primera vez, que únicamente quería probar. Tienen éxito en su objetivo, que el incómodo visitante se vaya de su casa y no pase la noche allí, y los dos terminan riendo a carcajadas.

Ramón y Esperanza, dado que tienen claro que su amistad es de por vida pero que nunca llegarán a una relación de pareja, intentan buscarse novio mutuamente. Con una trece Ramón le presenta a César, un hombre casado que acude a su despacho para arreglar los papeles del divorcio; sólo ha conocido a una mujer en su vida y después de doce años quiere separarse. César y Esperanza se conocen, pero él parece estar más interesado en experimentar con algún hombre que en iniciar una relación con otra mujer. Primero intenta una aproximación a Ramón, en cuya casa aparece de madrugada para acto seguido empezar a desnudarse con objeto de mantener una relación sexual con él. Éste reacciona disgustado ante la inoportuna aparición de su cliente. Le dice con seriedad que las cosas no se hacen así, que él decide con quién se acuesta y que si quiere tener una experiencia hay muchos hombres en la calle. Posteriormente en el despacho, César le explica a



Imagen 579: Esperanza rodeada de sus amigos gays. *Amor de hombre* (1997)

Fuente: DVD. Philadelphia: TLA, 2003

Ramón que ha decidido no divorciarse y le pide disculpas por lo ocurrido. Ramón adopta una actitud de suficiencia y superioridad ante el dubitativo César, y muestra su falta de comprensión hacía él cuando éste intenta justificarse.

- Si a uno le gustan los hombres debería saberlo desde siempre -comenta César.
- No voy a resolver tus dudas.
- Yo tengo novia desde los dieciséis y siempre me ha ido bien con las mujeres, y hay cosas que no se pueden disimular (...)
- Porque no se puede cambiar de la noche a la mañana, claro.
- Un amigo mío casado y con tres hijos se dio cuenta a los cuarenta y tres años de que le gustaban los hombres, pero eso no tiene por que pasarte a ti.

Desde su posición como gay exclusivo Ramón parece contemplar con desprecio la actitud ambigua de César, a quien podríamos considerar más bien bisexual. No se pone a su nivel para hablar de amigo a amigo, sino que prácticamente lo hecha de su despacho. Es un buen ejemplo de cómo la bifobia se ejerce no solo desde los ámbitos heterosexuales, sino también desde los homosexuales.

La crisis de identidad en la que se encuentra César le lleva a una angustia que le integradora hace beber alcohol en exceso y pensar incluso en suicidarse, porque no se atreve a decirle a su mujer que le gustan los hombres. Pero tiene la suerte de tropezarse en una fiesta con Álvaro, el médico, que le consuela, le hace ver que todo es más fácil de lo que parece, y con quien inicia un relación afectiva estable.

En cuanto a Ramón, hay un suceso que hace que cambie su actitud hacia el amor. Después de un accidente con la moto sufre una lesión no demasiado importante en una pierna. Esperanza se encarga de cuidarle y le presenta a Roberto, un profesor de educación física y masajista para que le ayude en la rehabilitación. El trato íntimo con él hace que Ramón se enamore perdidamente, una emoción nueva que le descoloca y le vuelve vulnerable. Al principio Roberto, que mantiene socialmente la fachada de heterosexual, lo desprecia y rechaza tajantemente sus insinuaciones. Pero más tarde, por razones personales -ha roto su relación con el hombre con el que vivía después de robarle- decide aprovecharse de él y se instala a vivir en su casa. Cuando Esperanza empieza a darse cuenta de que Roberto no es tan buena persona como parecía y que no le conviene a Ramón, la amistad entre ambos se resiente ya que Ramón atribuye las objeciones que pone a su relación con Roberto a los celos. Finalmente Ramón descubre que Esperanza tenía razón, se reconcilian y celebran su siguiente cumpleaños juntos sabiendo que aunque no tengan suerte en el amor siempre se tendrán el uno al otro.



Imagen 580: Ramón, muy seguro de su identidad, desprecia a César en *Amor de hombre* (1997)

Fuente: DVD. Philadelphia: TLA, 2003

304 ~ *Hamam, el baño turco*, de Ferzan Ozpetek (1997)

Esta excelente coproducción italo-española cuenta el proceso de transformación íntima que experimenta un hombre italiano a raíz de su viaje a Turquía. Francesco y Marta forman una pareja en muy buena situación económica que regentan una próspera empresa de decoración en Italia, pero que últimamente discuten continuamente; ella de hecho tiene un amante. Ocurre que una tía de Francesco de la cual él no conocía prácticamente nada ha muerto y le ha dejado en herencia un Haman, un antiguo baño turco medio derruido en el centro de Estambul; de modo que viaja allí con la intención de vender lo más rápidamente el inmueble. Pero lo que en principio iba a ser un viaje relámpago se convierte para Francesco en una aventura en la que descubre nuevas sensibilidades y facetas desconocidas de sí mismo. Entrar en contacto con la cultura turca hace que experimente otro ritmo de la existencia, otras formas de entender la vida que acaban por atraerle profundamente.

La primera oportunidad para visitar un hamam se produce por casualidad, cuando aún ni tan siquiera conoce la propiedad que ha heredado, y constituye un preludio de lo que le va a ocurrir. Poco después de llegar a la ciudad se tropieza con un anciano que no puede caminar correctamente porque está cansado, y que le pide ayuda para



Imagen 581: Carátula de dvd de *Hamam, el baño turco* (1997)

Fuente: DVD. Madrid: Vellavisión 2003

llegar a un hamam. Francesco le lleva hasta el baño, y una vez allí le invitan a entrar, y así lo hace. Es un espacio bellissimo, con una sutil luz azulada, en el que se oye la voz de un joven que canta en turco y el sonido del agua que cae; un lugar lleno de homoerotismo en el que algunos de los hombres expresan su interés discretamente. Más tarde conoce el baño que ha heredado de su tía, un hamam del Sultán de los Espejos. La cámara se recrea en la belleza de ese espacio destartado y medio derruido, con una música de fondo emocionante, que ensalza la trascendencia que tendrá para el protagonista la experiencia que está viviendo.

Después de conocer a la familia con la que vivió su tía durante muchos años -una pareja madura muy amable y su joven hijo Mehmet, de unos dieciocho años-, y de saber más acerca de ella leyendo sus cartas e inspeccionando sus objetos, su actitud cambia. Cuando años atrás su tía emigró a Turquía decidió adquirir y restaurar ese antiguo hamam para poder observar las confidencias y pequeños caprichos de los hombres, muchos de ellos casados, porque nada le gustaba más, decía ella, que hacer feliz a un hombre.

A veces les observo a escondidas mientras se entretienen envueltos en el vapor, y sé tantas cosas acerca de estos honrados padres de familia que me respetan más que a sus santísimas madres.

El profundo conocimiento que la tía de Francesco revela en sus cartas acerca de la sexualidad masculina, así como el respeto que muestra hacia sus clientes, sorprende tanto al espectador, como seguramente a su sobrino y heredero, quien ya nunca será el mismo. En cierto modo Francesco se ve atrapado por la misma pasión que en su momento arrebató a su tía, y por ello decide que en vez de vender a toda prisa el bello hamam que ha heredado, lo restaurará y lo abrirá de nuevo al público. Eso a pesar de las advertencias y amenazas que recibe para que venda la propiedad, ya que hay una empresa que planea demoler las antiguas viviendas para construir un complejo comercial en el barrio.

Entretanto, la amistad entre Francesco y Mehmet se hace poco a poco más estrecha. El joven le habla de lo cariñosa que era su tía con él cuando era niño, van juntos al baño turco, le enseña a espiar a las mujeres del hamam femenino, acuden a un partido de fútbol... Como parte de esa relación sabremos más adelante que los dos hombres han desarrollado una intimidad que incluye el contacto sexual entre ellos, pero lo significativo es cómo se hace llegar esa información al espectador. Digamos que esas actividades privadas entre Francesco y Mehmet se llevan a cabo inicialmente fuera de nuestros ojos, es decir, con la misma discreción con la que los hombres suelen desarrollar esas intimidades en las culturas en las que tales placeres están mal vistos y deben practicarse a escondidas. Sólo tendremos conocimiento de la intimidad que ha surgido entre los dos hombres a través de los ojos de Marta, la mujer de Francesco, que ha venido a pasar unos días con él. Por



Imagen 582: Interior del primer hamam que Francesco visita en Estambul. *Hamam, el baño turco* (1997)

Fuente: DVD. Madrid: Vellavisión 2003

azar, una noche que no puede dormir la mujer los descubre compartiendo un cigarrillo abrazados en el hamam, y luego contempla cómo se besan apasionadamente en la boca. Esta última escena va acompañada de una música con una percusión y unas voces que crean una atmósfera agitada e inquietante, para así transmitir al espectador el impacto emocional que debe estar viviendo Marta al darse cuenta de lo que ocurre. Marta inicialmente no dice nada y parece no perturbarse demasiado, hasta que pierde los nervios en una comida con la familia turca y arma un escándalo. Marta le dice a Francesco que lleva ya dos años follando con Paolo, apasionadamente siempre que puede y en cualquier sitio, y que en realidad había venido a Estambul para comunicarle que quería separarse de él. Luego le pregunta si en Roma hacía lo mismo, a lo que él responde que no. La conversación entre ellos es reveladora

de los distintos puntos de vista que tienen. Para Marta el hecho de que la infidelidad de su marido se haya producido con otro hombre es mucho más grave que la infidelidad heterosexual cometida por ella.

- Debiste habérmelo dicho, y no dejar que lo descubriera- le reprocha Marta.
- Tú tampoco me dijiste lo de Paolo.
- Oye, no es lo mismo.
- Claro que lo es...
- Francesco, yo te he engañado con un hombre.
- Bueno, ¿y qué?. Yo también.

Es interesante comprobar que no se plantea la relación entre Francesco y Mehmet en términos esencialistas; la intimidad entre ellos no se produce tanto como resultado de una identidad determinada desde su nacimiento, sino que es resultado en parte del azar y en parte de un entorno cultural que propicia ese tipo

de placeres. Tampoco se habla, como es tan común en ese tipo de discursos tan frecuentes hoy que pretenden naturalizar la sexualidad entre hombres, de una homosexualidad reprimida que sale a la luz, ni de que Francesco se haya convertido en homosexual. Lo que se manifiesta es simplemente que Francesco ha conocido una forma nueva de obtener satisfacción emocional y placer sexual.

Mehmet le explica a su mujer que en Roma sencillamente no era feliz y que sin embargo en Estambul está muy a gusto con esa familia turca, de la que ya se siente un integrante más, y también con Mehmet. Pero la felicidad no dura mucho, ya que todo termina en tragedia: por orden de la empresa constructora un sicario asesina a Francesco de un navajazo; el relato ofrece así, tal vez de forma innecesariamente, un desenlace fatalista con el cual se reitera el concepto mil veces repetido de que el único destino para los transgresores del orden heterosexista es la muerte.

305 ~ *Caricias*, de Ventura Pons (1997)

Esta adaptación de la obra teatral homónima del dramaturgo Sergi Belbel nos presenta una sucesión de once escenas perturbadoras, protagonizadas en cada caso por dos personajes sin nombre, que se van encadenando hasta configurar un mosaico desgarrador de la urbe moderna. Todo el espectro emocional de la naturaleza humana, con gran riqueza de matices, se va presentando a los espectadores a través de los ágiles diálogos entre los personajes, que muchas veces parecen extraños: perdidos en su propio mundo y con frecuencia carentes de empatía, hablan sin escuchar y no se entienden. La mayoría de las caricias que los personajes se dan son negativas, pero en ocasiones se vislumbran algunos gestos de ternura y algunos momentos de placer. Las imágenes a cámara rápida de la ciudad de Barcelona de noche, en su mayoría rodadas desde un coche, delimitan las escenas y dan al relato un ritmo vertiginoso. A continuación haremos un breve repaso a cada una de ellas, pero centraremos la atención en las dos que representan relaciones sexuales entre hombres.

La película empieza con la agria discusión de un matrimonio aburrido y mal avenido, que acaba con una violenta pelea en la que quien sale perdiendo es él. Luego ella se reúne con su madre, a la que desprecia profundamente, y con la que acuerda que será internada en una residencia. La anciana conoce allí a otra mujer de su edad, lesbiana y amante del tango, a la que explica cuánto odiaba a su hija desde que estaba en su vientre porque la había separado de su novio, con el que le encantaba bailar el rock and roll; ambas inician en la residencia una relación sexoafectiva. Por su parte, la anciana lesbiana sale un día de la institución para buscar a su hermano, un mendigo loco que duerme en las calles y come de lo que encuentra en la basura, para explicarle que se va a morir y pedirle que vaya con ella a la residencia; pero el anciano sigue guardándole rencor a su hermana después de más de diez años sin verla por haberse liado con su mujer, a la que adoraba, y se niega a irse con ella. Al mendigo lo aborda de noche mientras duerme un joven que le cuenta al viejo algunos de sus robos y sus coloques con tripis y porros; después de patearle y robarle un anillo, el joven vuelve a su casa y se mete tranquilamente en la bañera.

El padre del chico está en la cama junto a su mujer, pero no puede dormir. Va al baño y abre la puerta. Ambos inician una conversación que revela un intenso homoerotismo latente, una curiosidad corporal mutua que yace oculta y que pugna por traspasar el tabú del incesto.

- Grande, ¿eh? -le dice el padre
- No como la tuya.
- Casi, casi.
- Sí, ya me gustaría.
- Tienes muchos pelos
- No tan rizados como los tuyos.
- Todo llegará.
- Ya veremos.
- Ya lo verás.
- ¿Por qué me miras tanto? -le pregunta el hijo.
- ¿Y tú? -dice el padre cerrando la puerta del baño, y acercándose.
- ¿Quieres bañarte?



Imagen 583: Relación incestuosa entre padre e hijo. *Caricias* (1997)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

El padre inicialmente declina la invitación a meterse en la bañera con él, pero el hijo le insiste. La conversación se prolonga. El padre le dice que mañana habrá una sorpresa, y le revela que va a comprar un coche, para gran alegría de éste. Le sugiere que salga ya, que lleva mucho tiempo, pero el hijo por el contrario pone más agua caliente, porque desea que su padre se desnude y se meta en la bañera con él. Cuando lo consigue después de insistir varias veces, de lo primero que hablan es de sus respectivos penes, aunque el padre parece hacerse el tonto.

- Mucho más grande, ¿eh? -comenta el hijo
- ¿Qué?
- La tuya.
- La mía, ¿qué?
- Coño, ¿no lo ves?. La tuya es mucho más grande que la mía.
- No te creas.
- ¡Qué montón de pelos...!
- Todo llegará.

Entonces el hijo se muestra seductor, pidiéndole que le toque para ver lo duro que la tiene, e insinuándole que hagan algo.

- Papá, mira. Toca.
- ¿Por qué?
- Creo que ahora te gano.
- ¿Qué me ganas?
- Mira qué grande la tengo.
- ¡Se te ha puesto tiesa!
- Mamá ronca -le informa el hijo insinuante.

Si llegan a hacer algo y qué prácticas en concreto, queda a la imaginación del espectador, porque la escena se interrumpe en ese punto. Lo que sí se hace bastante evidente es que entre padre e hijo se había producido anteriormente algún tipo de actividad sexual placentera.

La siguiente situación es la que se produce entre el padre incestuoso y su amante femenina, con la que se ha reunido en la estación de tren para separarse de ella porque su mujer ha descubierto todo; la conversación es sumamente desagradable, con unos insultos y maldiciones mutuas sumamente elocuentes y elaborados que transmiten un intenso amor-odio y una profunda tristeza por una relación que acaba. Luego la mujer va a visitar a su padre, un hombre de unos cincuenta años que está preparando tranquilamente una ensalada y un pescado; la conversación es tensa, porque ella le reprocha que le guste cocinar, la ropa que lleva, el menú que ha planeado, y logra finalmente que su padre pierda la paciencia. ¿Por qué te quieres tanto, papa?, le pregunta después de que este haya tirado los platos con la comida al suelo. Pronto sabremos, al menos parcialmente, las razones de que la chica trate así a su padre: que es un ser bastante egocéntrico.

El hombre va en coche a visitar a su amante, un chico de unos veinte años que vive solo, y le lleva como regalo un paquete que parece un cuadro. El encuentro nos da más información sobre este atractivo personaje maduro, que parece un tanto narcisista. Le gusta manejar a su antojo a su joven amigo, a quien da continuas indicaciones siempre pensando en su propio placer y sin atender nunca a las necesidades del otro. Se tumba en la cama y le pide al chico que se desnude, que le desnude a él, que le toque, que desenvuelva el regalo -un gran espejo para poder verse que en realidad se ha regalado a sí mismo- y lo ponga junto a la cama, que le estimule primero los pezones y luego se la chupe despacio. Las órdenes son a veces contradictorias, lo cual deja al chico desconcertado, pero como se siente muy atraído hacia él, lo complace en todo. El joven se la mama largamente; el hombre dice sentirse vivo, y se mira en el espejo, pero no deja al joven que levante la cabeza para mirar también, sino que le pide que siga chupando.

Se recrea aquí con eficacia y originalidad el mito de Narciso. La cámara va girando de izquierda a derecha en torno a los hombres para retratar el acto sexual.

- Nosotros cuatro aquí solos, los cuatro solos...- dice entre gemidos poco antes de llegar al orgasmo.

Cuando el hombre se corre, y el joven sigue chupando, la cámara ya ha llegado en su giro al lugar que ocupaba inicialmente el espejo. Así que cuando nos mira, está mirando a su propia imagen, y pronuncia estas enigmáticas palabras refiriéndose a su amigo y al reflejo de ambos en el espejo.



Imagen 584: Encuentro sexual entre un joven y su amante casado. *Caricias* (1997)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

- Vosotros tres, los únicos que me queréis.

Solo quedan dos eslabones de la cadena que se inició al principio del relato. El joven va a visitar a su madre, con la que la comunicación es casi nula, pero a pesar de todo le da dinero antes de irse. Poco después el hombre herido y apaleado por su mujer en la primera escena llama a la puerta y ella en una actitud maternal, le cura cariñosamente las heridas.

Referencias específicas: Regidor Nieto (2004, pp. 1244 – 1657), Belbel (2009)

306 ~ 99.9. *La frecuencia del terror*, de Agustí Villaronga (1997)

Película de terror que comienza con las inquietantes imágenes de un hombre que pone una cámara de vídeo enfocando a la pantalla desintonizada de un televisor, y enciende un foco. Luego lo vemos desnudo corriendo en la oscuridad de la noche, iluminado por una luz azulada que no sabemos si es la de la luna o la emitida por el foco. Tampoco sabemos si la imagen es real, si es la proyectada en la pantalla de televisión o la grabada en el vídeo. El hombre, que huye de alguien o de algo, cae sobre un enrejado con flechas y le vemos sangrando por la boca en su agonía. Las reacciones turbadas de una anciana que se intercalan en la secuencia nos hacen suponer que es una visión que la mujer está teniendo, o tal vez que es una pesadilla. El relato, como comprobamos asocia desde el principio el homoerotismo que transmite el sugestivo cuerpo desnudo, con la inquietud, el miedo y la muerte.

Lara, locutora de radio de un programa de misterio, recibe un intrigante sobre con una cinta de vídeo y recortes de periódico; se entera así de que su exmarido Víctor, con el que tuvo una hija, ha muerto en el cementerio de la población de Jimena a causa de un extraño accidente. En el vídeo solo se ve un breve momento en que Víctor desnudo parece aterrorizado en una casa abandonada; la imagen de él es similar a las que ya habíamos visto en la secuencia inicial de la película. El padre Galiana, al que Lara pide orientación, opina que esas imágenes impresas en la cinta son similares a una psicofonía, solo que en este caso plasmada visualmente. Además informa a Lara que su ex durante los últimos tiempos se había dedicado a investigar fenómenos parapsicológicos, y le entrega una especie de dietario con los resultados de su trabajo. Víctor intentaba obtener grabaciones de las imágenes cerebrales que se producen en las personas recién muertas.

La locutora acude al pueblo de Jimena; se hospeda en la casa de Simón, un hombre un tanto extraño que alquila habitaciones y que parece realizar actos de brujería utilizando restos orgánicos de sus víctimas. Lara investiga una casa que en el pueblo dicen que está maldita, y que vuelve loco a todo el que entra en ella. Descubre que Mauri, un joven del pueblo que tiene una novia de su edad fue quien le mandó el sobre con el vídeo. Por teléfono se entera de que la autopsia de Martín revelaba, por el semen encontrado en su intestino, que poco antes de morir había sido penetrado. Lara conocía que su exmarido mantenía contactos homosexuales, pero el misterio es saber con quién mantuvo Víctor esa última relación y si estuvo implicado de alguna forma en su muerte. El primero del que sospecha es de Simón, pero este le aclara que aquella noche él estaba en su casa celebrando su cumpleaños con todos los del pueblo excepto Mauri, y le insinúa que a Simón lo que le gustaban eran los monos de mecánico. Por su parte, vemos que Mauri mantiene una extraña relación con su novia, a la que intenta matar después de que esta intentara ahogarle con un plástico; en la sórdida lucha el que muere es Mauri. Finalmente Lara descubre que la casa maldita en realidad era el lugar en la que asesinaban y sometían a ritos de brujería a todo el que se acercaba a ella. Y aunque el relato no deja el final totalmente cerrado, al espectador se le induce a imaginar que Víctor huía desnudo de la casa en que iba a ser asesinado después de ser penetrado por Mauri como parte de sus ritos previos a la muerte y que probablemente murió accidentalmente al caer sobre las flechas de la reja del cementerio.

En suma, el filme integra a tres personajes masculinos que presumiblemente han mantenido relaciones con personas de su mismo sexo, pero esas actividades no se representan explícitamente ni se da ningún pormenor acerca de las amistades o los afectos de estos hombres. Únicamente en el caso de un detalle morboso, el del semen en el intestino que se encontró en la autopsia de Víctor, se relata uno de esos contactos



Imagen 585: Carátula de 99.9. *La frecuencia del terror* (1997)

Fuente: extraído de <http://www.filmaffinity.com/es/film107765.html>

sexuales, asociándolo con el coito anal y con la muerte; además la angustiosa imagen del hombre desnudo huyendo después de haber sido penetrado y antes de morir es el único momento de homoerotismo de la cinta, planificado cuidadosamente para que el espectador lo asocie inmediatamente con la inquietud y el miedo.

307 ~ *Martín (Hache)*, de Adolfo Aristarain (1997)

Intenso drama psicológico de producción hispano argentina que a través de unos cuidados diálogos nos cuenta el reencuentro entre un director de cine argentino que lleva más de veinte años viviendo en Madrid y su hijo recién llegado de Buenos Aires.

A Martín, que ahora tiene diecinueve años, le pusieron por tradición familiar el mismo nombre que su padre; éste además de haberle negado un nombre propio a su hijo, se dirige a él como *Hache* (H de hijo). Hache no tiene ninguna aspiración en concreto aparte de tocar la guitarra eléctrica y experimentar con las drogas. Después de entrar en coma por sus excesos tras un desengaño amoroso, viaja a Madrid para vivir una temporada con su padre, Martín Echenique. Por las dificultades de convivencia que tiene su padre, un idealista de izquierdas, rígido y solitario, Hache se queda a vivir con el mejor amigo de éste, un actor llamado Dante que lo conoce desde que era niño y que siente gran cariño por él.

Dante es una persona sensible e inconformista al que en ocasiones le gusta escandalizar. Se considera a sí mismo un epicúreo que vive para el placer, y piensa que su elección es inteligente. Es un hedonista que piensa que la vida hay que disfrutarla lo más posible y está abierto a experimentar con todo tipo de drogas para abrir la conciencia. En cierta forma se engaña a sí mismo cuando asegura que intenta que las drogas no le dominen; lo cierto es que en el mundillo artístico tiene fama de no cumplir con sus compromisos laborales cuando está demasiado colocado con la heroína, la coca o el alcohol. Aunque de él dicen que es marica, o que es gay, Dante es más bien bisexual; no tiene una preferencia sexual concreta, ya que alterna las relaciones que mantiene con hombres y con mujeres sin compromisos de pareja.

No obstante, el tratamiento que la película hace de las relaciones que Dante mantiene con hombres o con mujeres es algo diferente. Sólo vemos dos de sus ligues. El primero es un hombre oriental, alto y con coleta que conoce en un bar donde está tomando algo con Hache; como tiene intención de tener sexo con él, le pide a Hache que regrese a casa solo. Pero no se muestra anda explícito acerca del encuentro. Cuando Dante vuelve a casa más tarde, Hache se interesa por saber cómo le ha ido, y él responde que "menos de lo que prometía, pero que no había estado mal". Entonces el joven le pregunta acerca de sus gustos en la cama.

- ¿Sos activo o pasivo?
- Esas cosas a ti no te importan, no seas indiscreto.
- Desde chico, desde que más o menos supe que eras gay o algo así siempre quise saberlo, pero si te importa no me lo digas.
- Cuando un hombre se mete en la cama con otro hombre para hacer el amor es igual que con una mujer. Haces todo lo que te da placer. Haces y dejas hacer.
- ¿Te gustan más los hombres que las mujeres?
- ¿En general, dices?. No. De qué sexo sean en realidad me da igual, es lo que menos me importa. Me puede gustar tanto un hombre como una mujer. El placer no está en follar, es igual que con las drogas. A mí no me atrae un buen culo, un par de tetas o una polla así de gorda. Bueno, no es que no me atraigan, claro que me atraen, me encantan, pero no me seducen. Me seducen las mentes, me seduce la inteligencia. Me seduce una cara y un cuerpo cuando veo que hay una mente y una inteligencia que vale la pena conocer. (...)

En el segundo ligue de Dante que se hace explícito en la película sí le vemos en la cama. Se juega aquí con la ambigüedad, ya que la primera imagen nos muestra a Dante tumbado con alguien de quien vemos solo la espalda y las nalgas. Le llaman por teléfono. Es Hache, que quiere verle. Cuando Hache sube vemos que quien acompaña a Dante es una chica con aspecto de deficiente mental. Dante tiene aspecto de haber pasado una noche de excediéndose con las sustancias estimulantes.

La forma en que se retrata a este personaje hace que el espectador simpatice con él, ya que en sus conversaciones con su amigo Martín y con el resto de los personajes muestra su lucidez y su empatía. Pero la ambivalencia de su orientación sexual va unida a otro conjunto de rasgos un tanto antisociales como su tendencia a ser provocativo y cuestionar las normas así como una estilo de vida hedonista que le lleva a la promiscuidad sexual y a una actitud autodestructiva con el



Imagen 586: Dante con una chica en *Martín (Hache)*, de 1997.

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2004

empleo inmoderado de las drogas.

308 ~ *Pajarico*, de Carlos Saura (1997)

Adaptación al cine de su propia novela *Pajarico solitario*, Saura lleva aquí a las pantallas un relato intimista y costumbrista rebosante de sensibilidad. Sabe encauzar con gran habilidad los sentimientos del público para despertar en él la fascinación ante la belleza artística, el amor por la naturaleza y la curiosidad ante la complejidad de los sentimientos humanos; pero cuando aborda la relación homosexual que mantiene uno de los personajes recurre a tonos tal vez excesivamente trágicos y le asigna un destino fatal.

El protagonista es Manu, un muchacho de unos diez años que viaja a Murcia para pasar tres semanas de verano con su abuelo, sus tres tíos paternos con sus respectivas mujeres y sus primos. Los padres de Manu están pasando por una crisis matrimonial y han decidido enviarlo allí para que pase una temporada. La amplia familia, que vive en un edificio señorial de varias plantas en el centro de la ciudad, trata con gran afecto al chico. Ese verano, rodeado de personas entrañables y de un entorno natural pleno de belleza, Manu vivirá con intensidad unos días llenos de experiencias estimulantes y de descubrimientos íntimos.

Desde el momento que la conoce, Manu simpatiza con su prima Fuensanta. Es con ella con la que vive su primera historia de amor, y es ella la que le enseña un secreto familiar. En el local del edificio que hay a pie de calle, su tío Fernando y su tía Beatriz regentan una confitería, y no le ponen pegas al chico para que coma todos los pasteles que quiera. Un día Fuensanta lleva a su primo al sótano de la pastelería, y escondidos tras unos estantes le muestra cómo el tío Fernando está penetrando a uno de los dependientes.

- ¿Qué hacen? -pregunta con expresión ingenua Manu.

- Hacen el amor ... A mi me da mucha risa -responde su prima llevándose la mano a la boca en un gracioso gesto.

Los niños observan la escena con curiosidad, sin experimentar ningún sentimiento negativo, con esos ojos limpios y desprejuiciados de quien está descubriendo el mundo sin guiarse aún por concepciones previas.

Más tarde Manu baja de nuevo al sótano para hablar con su tío Fernando, que está practicando su principal afición: tocar el violonchelo. Con la cara manchada de merengue, y con los ojos igual de abiertos que cuando lo vio haciendo el amor, el niño contempla ahora a su tío tocando el instrumento y escucha asombrado la bella melodía. Es significativo cómo el espacio íntimo en el que este personaje desarrolla sus pasiones se ubica en un lugar subterráneo, a oscuras, lo cual constituye una clara metáfora de la ocultación y el secreto en el que se ve obligado a desarrollar su personalidad. Su tío le comenta a Manu que la carne es débil, le pregunta si le gustan las niñas y le advierte que tenga cuidado con las mujeres, porque ellas son las que tienen la sabiduría y la fuerza. La conversación entre tío y sobrino se interrumpe ahí porque Beatriz les llama para que suban a la confitería y le recuerda a su marido que le queda por hacer una tarta nupcial; el matrimonio heterosexual, se asocia directamente por tanto con la realidad y con la obligación, al mismo tiempo que con el bienestar y con la luz.

Poco después en el mismo espacio, Manu y Fuensanta presencian de nuevo otra situación entre Fernando y Toni, pero esta vez con tintes más dramáticos. El relato comienza en este punto a problematizar la relación entre ellos, después de haberla presentado de una forma más neutra. Ahora no hacen el amor. Ahora discuten, porque Toni ha decidido casarse e interrumpir la relación con él. Entre los ruegos de Fernando para impedir que le deje, Toni se justifica:

- No sé cómo ha pasado, pero es así. Me he enamorado de ella. Yo no quiero hacerte daño, Fernando. Siempre he sido sincero contigo. (...) Sé que vas a sufrir, pero prefiero que te enteres por mí, no por otras personas. (...) Nunca olvidaré lo que has hecho por mí. Pero estaba equivocado, yo no sabía lo que quería, andaba probando. (...) No podemos controlar los sentimientos. Son más fuertes que nosotros. Son más fuertes que todas las cosas. (...) Con Rosi he descubierto que me gustan las mujeres, nunca me había pasado. Me arde la carne cuando la toco, sueño con su cuerpo.

A Fernando se le niega la felicidad y la satisfacción sexual porque intenta conseguirlas fuera de los cauces socialmente admitidos: sufrirá así la pérdida no solo del amor, sino además de la salud física y mental.



Imagen 587: Los niños, carentes de prejuicios observan cómo el tío Fernando hace el amor con Toni. *Pajarico* (1997)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004

Cuando Toni se va, Fernando enloquece y comienza a romper los sacos de harina. Entre sollozos coge una pistola, apunta a la sien y melodramáticamente aprieta dos veces el gatillo, pero como no tiene balas todo acaba en una imagen grotesca: el infeliz con la cara cubierta de harina se asemeja parcialmente a un payaso, y su llanto produce en el espectador un sentimiento que entremezcla el dolor con la risa, esto es, un efecto tragicómico.

Cuando Manu le explica a su tía Beatriz con cierta inocencia lo que ha visto, ella se limita a asegurar que todo eso son tonterías, y le pide que prometa no contárselo a nadie. Parece evidente que ella sabe cómo es su marido, que le apoya y que le quiere, pero hacia fuera lo mantienen todo en secreto; por lo demás, como el relato no da información acerca de la relación íntima entre ellos nunca llegamos a averiguar qué es lo que les motiva a estar juntos. Tras la ruptura con su amante Fernando cae en una profunda depresión, pero el infortunio aún no se ha cebado suficientemente con él: mientras toca el violonchelo le da un ataque al corazón, lo cual de la oportunidad de recrear la típica escena en la que los familiares se congregan en torno al pariente caído. Fernando se queda paralítico, y ya poco más volvemos a saber de él.

Bibliografía específica: Saura (1997), Alfeo (2011, 36)

309 ~ *Chevrolet*, de Javier Maqua (1997)

Un antiguo Chevrolet de 1955 fabricado en la General Motors de Detroit y ya fuera de uso, descansa ahora abandonado en una plaza del centro de Madrid y sirve como oficina para el Brujas, un yonqui que se dedica a trapichear con drogas y a la venta de tabaco ilegal. El Brujas se pasa el día colocado y sin hacer gran cosa junto con su amigo Juanmi; por las noches se hace unas chapas y así puede dormir calentito. Su preferencia sexual es bastante indeterminada, ya que tanto puede abordar a un mujer como irse con un hombre por dinero, aunque ahora debido a la heroína está teniendo dificultades de erección.

En este ambiente urbano multiétnico se entrecruzan las vidas de inmigrantes ilegales, una mujer mentalmente desequilibrada cuya madre ingresada está a punto de morir, camellos, pedigueños de iglesia y todo tipo de personajes marginales.

Gaspar, que fue director de cine en su época de gloria y se ha convertido ahora en un sucio vagabundo alcoholizado, llega al barrio para reencontrarse con el Brujas; planea en sus fantasías dirigir una nueva película, y quiere que el joven sea el protagonista. como en los viejos tiempos. En una conversación de Gaspar con el cura de la parroquia a la que acude para pedir ayuda, éste se lamenta de haberle presentado al Brujas, por las consecuencias negativas que eso ha tenido en su vida. Gaspar ahora es solo una sombra de lo que fue, pero aun conserva cierta elocuencia y cierto sentido del humor que dejan entrever su antigua personalidad.

Cuando ve llegar a Gaspar, el Brujas lo trata inicialmente con sumo desprecio, pero luego comienza a recordar los buenos momentos que pasaron juntos y le deja que pase la noche en el Chevrolet. La ilusión del viejo se le ha contagiado, porque también sueña con retornar a los tiempos de esplendor que vivió cuando fueron pareja y el cine les permitía dormir en hoteles y vivir a todo tren; de aquella época solo quedan las viejas fotos en las que se les ve juntos y felices. Ahora Gaspar, que le sigue queriendo, le insiste en tener sexo, pero el Brujas le deja claro que todo es un toma y daca, que eso él no lo hace sin cobrar. Apparentemente no corresponde al amor de su amigo, pero un día que sufren el ataque de una banda de unos cabezas rapadas y esos comienzan a apalear a Gaspar, el Brujas los distrae para que le sigan a él y dejen de pegar a su pareja. Después de este agitado suceso se presenta el único momento de cierta intimidad entre ellos que se ha llevado a las pantallas, carente de todo erotismo: el bruja, ha pintado el chevrolet, lo ha limpiado por dentro y ha puesto luz dentro para que Gaspar esté cómodo. Los dos hombres se sientan en los asientos delanteros y brindan con champán. Gaspar la ofrece a su amigo, que está temblando por el mono, un amplio surtido de pastillas para que pueda calmar su ansiedad y le dice que no se preocupe, que él conduce; mientras finge



Imagen 588: Fallido y tragicómico intento de suicidio de Fernando. *Pajarico* (1997)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004

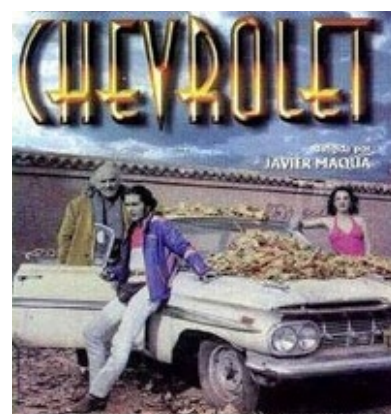


Imagen 589: Detalle de la carátula del dvd de *Chevrolet* (1997)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2001

manejar el volante, probablemente como en los viejos tiempos, el Brujas se queda dormido.

310 ~ *Gracias por la propina*, de Francesc Bellmunt (1997)

Adaptación de la novela del valenciano Ferran Torrent, cuenta la evolución de una familia peculiar que vive en Benicorlí, un pueblo imaginario de la huerta de Valencia, desde principios de los años sesenta hasta el fin del régimen de Franco. El narrador es Ferran, quien ya maduro cuenta a través de frecuentes comentarios en off su tránsito desde la infancia a la juventud. Las alusiones a las canciones, al cine y a los programas de televisión de la época nos va señalando el transcurrir de los años. El título alude a la propina que ofrece la vida con sus pequeños placeres, que es lo que la hace digna de ser vivida.

Él y su hermano pequeño Pepín nunca conocieron a su padre, y tras la muerte de su madre pasan al cuidado de su abuelo y sus dos tíos solteros cuando tiene nueve y ocho años respectivamente. La educación represiva que sufren en el colegio se compensa con la libertad y el afecto entrañable que se respira en la casa. El hecho de que sea un grupo familiar de ideología progresista no muy afecto al régimen político ni a los valores religiosos dominantes les causa dificultades, como cuando les impiden enterrar en el panteón familiar a su abuelo muerto por haberse negado a recibir al cura para que le aplicara la extremaunción.

De sus dos tíos saben que Tomás es bastante mujeriego, porque de vez en cuando les lleva al cine con diferentes mujeres. El tío Tomás es el que les introduce años después en el sexo pagando la primera relación de sus dos sobrinos con unas prostitutas.

Pero en torno a su tío Ramonet, que es quien se encarga prioritariamente de la cocina y de la casa hay una incógnita. Una vez a la semana desde hace muchos años, cada miércoles, se arregla y acude puntual a Valencia. Su hermano Tomás bromea con él en torno a este misterio que le intriga, pero respeta su intimidad:

- Ramonet, ¡viva el miércoles Ramonet!. El día de mojar el churro.



Imagen 590: Un secreto en torno a Ramonet.

Gracias por la propina (1997)

Fuente: VHS. Barcelona: Lauren Films, 1998

Los años pasan y sus familiares respetan su secreto, pero cierto miércoles se le ve sentado y un poco deprimido sin ganas de acudir a su cita habitual. Su hermano Tomás extrañado se propone averiguar con quién se encuentra cada semana, con la intención de ayudarlo a acabar con su soledad si es posible. Imagina que será una mujer casada, o una criada, o una viuda ... y está dispuesto a traérsela a la casa si es necesario para hacer feliz a Ramonet, cuya timidez le impide decir nada de su vida privada.

El tío Tomás le encarga a Ferran que le siga y averigüe quién es su amante. Cuando después de la investigación, narrada en todo detectivesco, descubren que se encuentra cada miércoles con su amante en un hostel del centro de Valencia, pero que no se trata de una mujer, sino de un hombre de edad madura como él, su hermano comenta:

- Es como una broma, tan grandote y machote como es. Ahora que le doy vueltas me doy cuenta de que a él las cosas de la cocina y de la casa siempre le han tirado. Sí, sí, ya de pequeño jugaba con las cazuelas y yo que sé. ¿Pero cómo le decimos ahora, "Ea, Ramonet, ya sabemos que eres maricón, tráete el novio a casa"?

Es curiosa la reflexión de Tomás; ahora que conoce la homosexualidad de su hermano busca retrospectivamente pistas de su orientación sexual, mientras que cuando la desconocía no consideraba que el gusto por cocinar y por las labores domésticas fuera signo de nada. La familia sigue sin interferir en la vida íntima de Ramonet, y de acuerdo a su talante progresista, aun cuando no se atreven a mencionarle el asunto, aceptan su preferencia sexual sin estridencias. Su sobrino Ferran en su diálogo interno nos hace saber su reacción personal ante la revelación.

- Desde el momento en que supe que Ramonet era homosexual le cogí más afecto. Era como si de pronto tuviera la necesidad de protegerlo de un mundo enraizado en una radical aversión por todo aquello que no se considerara normal.

Vemos cómo el relato incorpora elegantemente a este personaje obligado a vivir su relación en la clandestinidad bajo un régimen político profundamente homófobo, en el que aún los hombres que mantenían relaciones con otros hombres podían terminar en prisión o en un centro de rehabilitación. Sin embargo no se centra en el análisis de estas presiones sociales, sino en el retrato de un hombre maternal y cariñoso, perfectamente aceptado por su núcleo familiar, que tiene que mantener avergonzado en el más absoluto secreto su delito y su pecado. Todo detalle acerca de la larga relación que ha mantenido Ramonet con su

amante se omite hasta el final de la historia.

La familia está prosperando y ha montado un bar de raciones, pero a Tomás le empieza a fallar el corazón hasta que muere a finales de 1974. Su hermano Ramonet ha entrado en una severa depresión. No deja de llorar y ha dejado de acudir a sus citas habituales de los miércoles porque se ha enterado de que su familia conocía esa faceta íntima de su vida y se siente profundamente avergonzado. Sus sobrinos deciden entonces intervenir y ayudar decididamente al tío Ramonet que con tanto afecto les había cuidado durante todos esos años.

Ferran tiene la iniciativa de ir a entrevistarse con el amigo de su tío, para ofrecerle la posibilidad de ir a visitar a Ramonet a la casa familiar con normalidad. Después de una conversación amable en que Manolo le explica lo complicado que ha sido mantener en secreto tantos años su relación, y que Ramonet y él han decidido dejarlo para no tener que afrontar las consecuencias, Ferrán le persuade a que retome la amistad con su tío y esa misma noche quedan para cenar en la casa familiar. Así, sin que su tío lo sepa de antemano, sus sobrinos le ofrecen la bonita sorpresa de llevarle a su amante para demostrarle que ellos lo que desean es que viva su relación con libertad.

La cena transcurre silenciosa, hasta que se inicia la tertulia, momento en que Ramonet sonríe a su sobrino como para confirmarle que ha hecho bien. Ferrán y Pepín se despiden y les dejan a solas para que puedan disfrutar con confianza de su intimidad. Los sentimientos amorosos entre los dos hombres, mientras se miran a los ojos y se dan la mano aliviados, se exaltan a través de la canción con la que se cierra la película, *Que me importa del mundo* de la italiana Rita Pavone, cantante romántica muy popular en los sesenta y principios de los setenta.



Imagen 591: Encuentro final entre Ramonet, su pareja Manolo y los dos sobrinos. *Gracias por la propina* (1997)

Fuente: VHS. Barcelona: Lauren Films, 1998

311 ~ *Limpieza en seco, de Anne Fontaine (1997)*

Coproducción hispano-francesa, dirigida al público general, que recrea un tema que ha aparecido con cierta frecuencia en los relatos cinematográficos desde los inicios de la historia del cine: el del intruso de sexualidad ambigua que se entromete en la pareja heterosexual y que ha de ser eliminado para que la familia heteronormativa perviva y triunfe.



Imagen 592: Intruso en una pareja heterosexual. *Limpieza en seco* (1997)

Fuente: VHS. Barcelona: Filmax, 1999

Cuenta la historia de Nicole y Jean-Marie, un matrimonio convencional que regenta una lavandería en una pequeña ciudad francesa de provincias y tiene un hijo. Su vida es monótona y algo aburrida, hasta que una noche, para escapar un poco de su rutina, deciden ir a una discoteca acompañados de unos amigos. Presencian allí la actuación de Loïc, un joven transformista que va de ciudad en ciudad acompañado de su hermana, con la que representa sus espectáculos eróticos. La casualidad hace que lo conozcan en persona cuando acude a la tintorería para lavar su vestido de trabajo y que terminen por hacer amistad con él. Por los comentarios que hacen sobre Loïc, queda claro que tanto Nicole como Jean-Marie se sienten a sí mismos normales, y contemplan con cierta extrañeza a su nuevo amigo, aunque al mismo tiempo ambos parecen

sentir una intensa fascinación por ese joven guapo, camaleónico y ambiguo.

Poco a poco el carismático Loïc y su hermana se introducen en el entorno de la pareja. Su primer encuentro sexual se produce una noche en que muy bebidos después de una actuación los hermanos les invitan a tomar una última copa en su casa. Nicole inicia un contacto sexual con Loïc y Jean-Marie con su hermana, pero Jean-Marie se siente incómodo y le pide a su mujer que se vayan de allí. Loïc sin el menor pudor les pide que paguen por el servicio sexual que les han prestado, aunque no les había informado previamente de que al invitarles a su casa lo que buscaban era un encuentro sexual remunerado.

A pesar de este desagradable detalle, tal vez buscando ciertas emociones que les saquen de la rutina, la pareja decide viajar a Suiza de vacaciones para presenciar el espectáculo de Loïc y su hermana en Basilea. La

actuación es en un local mayoritariamente gay a juzgar por el público. A raíz de que Loïc se queda solo cuando su hermana se va con otro hombre, el joven va entrando cada vez más en el ámbito de Nicole y Jean-Marie, que se ofrecen a protegerle y finalmente le dejan que viva con ellos y que trabaje en la lavandería.

El aparentemente inocente Loïc va atrapando así a la pareja en sus redes, aunque estos también se dejan enredar en ellas. Seduce primero a Nicole, con la que mantiene varias relaciones sexuales. Jean Marie lo acepta tal vez por no quitarle a su mujer la felicidad que ello le pueda estar aportando, pero se adivina que él también siente cierta inclinación hacia el joven que no se atreve a admitirse a sí mismo. Loïc se da perfecta cuenta de ello y se le insinúa varias veces, aunque Jean-Marie se resiste. Cierta ocasión en que los dos están en el coche y Jean-Marie se muestra nervioso, Loïc le pregunta qué le ocurre:

- Hay cosas que prefiero callármelas.
- Es una pena. Creía que confiabas en mí. Quieres follar conmigo ¿es eso?
- ¿Qué dices, estás loco o qué? (...) Más vale que no sigas.
- Yo conozco esa mirada en los hombres. Me he tirado a alguno por pasta, pero contigo es diferente.
- ¿A sí, por qué?
- No lo sé, nunca me había pasado.

Loïc le acaricia la pierna con la mano, lo cual hace que Jean-Marie se enfade y de diga de malos modos que se largue, probablemente porque están surgiendo en él unos sentimientos que no le es fácil asimilar.

La tragedia final se acerca. Nicole no acepta que Loïc tenga que marcharse de su casa, tal como sugiere Jean-Marie, porque no quiere que todo siga como antes y porque se ha apegado al joven. Por su parte, Loïc sigue con su estrategia de acercamiento hacia Jean-Marie. Un día se le acerca mientras está planchando, le abraza por detrás y le acaricia hasta conseguir que se empalme. Aunque éste le pide por favor que pare con una inquietud que revela que realmente lo desea también, Loïc consigue bajarle los pantalones y que acceda a ser penetrado. El joven se pone un condón y lo penetra mientras Jean-Marie emite unos gemidos en los que se mezcla la excitación con el dolor que siente. La escena se produce en la penumbra de la sala de planchas y la cámara gira de izquierda a derecha para retratar el encuentro sexual por detrás. Los comentarios hirientes de Loïc aportan violencia emocional a esta escena.

- Ahora eres mío, vamos, di que eres mío. ¿Qué es lo que te daba miedo, pensar que eras marica? Venga, di que me quieres, vamos, dílo. Escúpelo, di que me quieres.

Ante esa actitud sarcástica del joven, que parece disfrutar con el dominio sexual que está ejerciendo sobre él, Jean Marie reacciona revirando y empujándolo con el resultado de que Loïc muere azarosamente de un golpe en la cabeza. Es Nicole, cuando descubre a Jean Marie conmocionado por lo ocurrido, la que se encarga de arrastrar el cadáver de Loïc, arrojarlo a un pozo negro y limpiar todo rastro de lo ocurrido.

Referencias específicas: Arroyo (2011, p. 91)

312 ~ *Cuernos de espuma*, de Manuel Toledano (1997)

En una delirante comedia juvenil que prometiendo ser muy progre, es en realidad profundamente problematizadora. Se desarrolla en la ciudad de Nueva York, donde un conjunto de jóvenes de ambos sexos, transgresores en relación a la sexualidad y el género (gais, travestis, transgénero, drag queens...) llevan un estilo de vida despreocupado y centrado en los placeres del momento. No parecen tener intereses personales o aficiones que vayan más allá de cuidar su apariencia física para sorprender con el peinado más chocante, el piercing más llamativo, el tatuaje más asombroso o la vestimenta más rompedora. Si trabajan o estudian, eso es un asunto que queda en segundo plano. En su peregrinar por fiestas y discotecas el estilo de vida que llevan es bastante autodestructivo. Su mundo es la bebida, las drogas (heroína, cocaína, crack, pastillas...) y todo tipo de potentes estímulos en ambientes donde se escucha música a un ritmo frenético o se presencian espectáculos de transformistas.

Los diálogos entre ellos son incoherentes y deslabazados, sin ir más allá de las anécdotas más triviales: que si uno en una fiesta les dio a sus invitados comida para perros, que si la otra ha perdido una teta artificial, que si aquella aún está pagándose la operación de pechos, que si aquellos tíos de allí entienden o no entienden... En realidad, una presentación tan poco atractiva de esas gentes modernas y transgresoras impulsa a los espectadores a que se desidentifiquen y tomen distancia de esos ambientes y esas actitudes. Paralelamente a todas estas situaciones frívolas e irrelevantes, el relato incluye a otro personaje que en cierta forma sirve de contrapunto y de toma de contacto con la realidad. Se trata de Dennis una antigua transformista que pertenecía a ese círculo de amigos. Ahora se ha rapado el pelo y se ha encerrado en un hotel aislándose del mundo porque está aquejado del sida; únicamente tiene contacto con la mujer que limpia el hotel y le cambia las sábanas. Elabora su dolor a solas y termina suicidándose en la bañera.

La vida sexual y amorosa de este conjunto de personajes no es demasiado satisfactoria y sus amistades bastante superficiales. Aunque se habla mucho del sexo, se practica poco. Los escasos momentos en los que se plantea un momento de intimidad sexual entre ellos se representan de forma breve y poco atractiva: un chico mira a otro mientras orina, otro se queda contemplando a un bello efebo que le ignora....

La primera ocasión en la que vemos a dos hombres manteniendo un encuentro íntimo, se ridiculiza deliberadamente. Un hombre maduro, con barba canosa, que ha salido del local en que están reunidos todos los amigos, está acariciando con la boca el pecho de un joven, que enseguida le pide cuatro dólares, porque quiere entrar de nuevo en el local y pillar algo de coca. El hombre observa extasiado la boca del joven, le paga, y le pide que repita varias veces la palabra "cuatro", porque le encanta la forma en que mueve los labios al decirlo, porque su boca le vuelve loco, porque es divino... Todo eso lo dice de forma tan vehemente y exagerada que llega al absurdo; es una forma de burlarse de esos sentimientos románticos que parecen no tener espacio en esos ambientes despersonalizados y hedonistas. Igual ocurre más tarde, cuando uno de los personajes, Junky tiene un sueño romántico en el que recrea lo que le gustaría vivir, pero le es imposible alcanzar: conoce a un bombero de escultural belleza e inicia una relación prolongada con él; el bombero le salva cuando estaba siendo pisoteado por una avalancha de gente que huía del fuego, le toma en sus brazos y le besa en la boca; se dedican durante semanas a juegos eróticos de tipo sado-masoquista; se van a Hawái para celebrar allí una boda maravillosa en presencia del todo el cuerpo de bomberos, y cuando regresan a Nueva York sus amigos les reciben con una gran fiesta; la televisión los entrevista... Poco después vemos que Junky muere de sobredosis después de haberse pinchado; el chico con el que había fantaseado una relación romántica es el que lo descubre, y al ver que ya no se puede hacer nada, antes de irse le roba la droga y el dinero que tenía en la cartera.



Imagen 593: Burla de los sentimientos románticos. Arriba el ridículo hombre maduro con el chulo. Abajo Junky fantasea que se ha casado con un bombero poco antes de morir de sobredosis. *Cuernos de espuma* (1997)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

313 ~ Cosas que dejé en la Habana, de Manuel Gutiérrez Aragón (1997)

Es un relato que, en la misma línea problematizadora que ya adoptara el director de *El Rey del río*, de 1995, contempla la homosexualidad como una amenaza para la integridad del varón o una fase no deseable que es necesario superar. Enlaza con la tradición de todas aquellas películas patologizadoras que indagaban en los posibles bloqueos psicológicos que puedan estar dificultando en el homosexual el impulso sexual hacia las mujeres.

El héroe es Igor, un cubano que lleva ya algún tiempo sobreviviendo en Madrid; como es guapo, seductor y experimentado, cuando lo necesita enamora a alguna española acomodada para que le de vivienda y apoyo económico. Igor acabará experimentando el verdadero amor con una compatriota, Nena, que acaba de llegar acompañada de sus dos hermanas, las tres con el sueño de abrirse un hueco en la madre patria. Con la intención de ayudarlas, Igor contacta con una familia española acomodada que regenta una peletería y que está buscando un matrimonio tapadera para Javier, un joven homosexual.

Javier no tiene dudas acerca de sus preferencias sexuales y asegura sentirse bien así. El relato omite cuál fue el placer físico y emocional que pudo obtener Javier con otros hombres; se limita a presentarlo ante las cámaras como un joven inseguro, y sexualmente reprimido. Así, es fácil llevar a cámara una escena en la cual una de las tres hermanas consigue seducir a Javier empleando sus



Imagen 594: Con sus habilidades amatorias, la cubana fogosa consigue que a Javier le gusten las mujeres. *Cosas que dejé en la Habana* (1997)

Fuente: DVD. Madrid: TCFHE, 2006

habilidades amatorias y realizar una especie de terapia con él. No lo hace por amor, sino como ella dice para no "darle a Fidel Castro el gusto" de tener que volver, pero tiene éxito: le convence de que lo suyo no es normal, sino un problema; le hace recordar escenas del pasado como una vez que de niño vio desnuda a su madre y ésta le dio una bofetada, trauma que se insinúa, puede haber dado lugar al rechazo que siente por las mujeres; le enseña a encontrar el placer corporal con ella.

En suma, la chica consigue transformar a Javier en hetero. Científicamente esto es más que dudoso, porque si Javier comienza a disfrutar de su sexualidad con una mujer, no necesariamente por ello dejaría de sentirse atraído por los hombres; pero el relato prefiere no entrar en esas profundidades porque su discurso es plenamente bifóbico. Todo termina en una boda convencional con una gran tarta y la novia vestida de blanco mientras una orquesta cubana toca el himno de España. Luego se inicia un alegre baile en que, como era de esperar, solo tienen cabida las parejas hetero.

314 ~ *Una pareja perfecta*, de Francesc Betriu (1998)

Adaptación libre de la novela *Diario de un jubilado*, de Miguel Delibes, cuenta la amistad entre un anciano poeta y un hombre casado cuarentón que acaba de quedarse en paro y acepta la tarea retribuida de sacarle de paseo un par de horas al día. El poeta, don Tadeo Piera, vive de las rentas con su hermana Cuca como única compañía. Por su parte, Lorenzo forma una pareja convencional con una mujer de costumbres tradicionales, cuya máxima aspiración es que la llamen de un concurso televisivo patrocinado por una marca de sopas de sobre. Lorenzo es el típico hombre siempre abierto a tener aventuras con cualquier mujer que se le cruce, lo cual le causará problemas con su esposa, que acabará separándose de él.

La primera pista que nos da el relato acerca de la probable homosexualidad de don Tadeo se produce cuando sentado en un banco del parque con Lorenzo, admira la belleza de un niño que juega al baloncesto en el parque. Se trata de una elaboración del tema clásico de la atracción de hombre maduro por el joven efebo, algo que hoy en día está muy mal visto.

- ¿Se ha fijado? Es tan hermoso que parece una muchacha.
- Bueno, yo ese tipo de hermosura ...
- La belleza hay que admirarla bajo cualquier forma que se manifieste.
- No, sí, le comprendo ... usted es poeta y claro, los poetas ... la cosa estética y todo eso, pues...

Mientras siguen hablando, Tadeo le toca cariñosamente la pierna a Lorenzo, y este le retira diplomáticamente la mano. Más tarde le cuenta todo a su mujer y le dice que el viejo es un poco sarasa, aunque sin demasiada malicia. Lorenzo acepta esas peculiaridades de Tadeo porque le proporciona trabajo, pero también siente cierto orgullo cuando le dedica uno de sus libros. Poco a poco los dos hombres van forjando una amistad. No obstante, la orientación sexual de don Tadeo queda un poco en el aire.

Por los comentarios de Cuca sabemos que de joven tuvo mucho éxito con las mujeres, y él mismo le cuenta a Lorenzo que de joven tuvo relaciones con chicas, pero que desistió enseguida; se insinúa que debió tener algún problema con ellas que provocó que su preferencia se decantara hacia la homosexualidad.

Un día aparece Toni, un amigo de la familia de unos cincuenta años, poeta y viajante de joyería. Acuden los tres al mismo parque porque a don Tadeo le fascina observar al muchachín. Después de elogiar de nuevo su belleza, queda un poco decepcionado cuando el niño empieza a orinar en un árbol. El niño, que se siente observado, se les queda mirando.

- Este poca carrera va a hace con una verguita tan chica.

Interviene entonces Lorenzo con un comentario cuya intención es probablemente hacerse simpático a los dos hombres y hacerle un poco la pelota al poeta; el comentario sin embargo parecen molestar bastante tanto a Tadeo como a Toni, tal vez por su procacidad.

- No se fie usted, don Tadeo. Me acuerdo de un amigo mío, Tomasito. En reposo el pitilín no le medía ni cinco



Imagen 595: Tadeo admirando a un púber en *Una pareja perfecta* (1998)

Fuente: VHS Barcelona: Manga Films, 1998

centímetros. Pero eso sí, cuando se desperezaba bueno, menudo serpentón ... Perdón, perdón.

Luego a su mujer le comenta que piensa que los dos están liados y que Toni lo que es es un maricón como una casa. Su suposición parece ser acertada, porque poco después Toni muere en un accidente de tráfico y el anciano se obstina en que sea enterrado en el panteón familiar. En la inscripción del nicho manda poner, junto a una fotografía de ellos dos y esta frase poética: "Mi querido gepardo, amé hasta tus felinos desplantes". Debió haber una relación muy estrecha e íntima entre ellos, aunque al parecer Toni estaba viviendo últimamente con un hombre más joven.

Tras la muerte de Toni, don Tadeo intenta cubrir el vacío que siente acercándose más a Lorenzo, haciéndole tal vez demasiados regalos y preocupándose en exceso por su apariencia personal. En una ocasión se le insinúa en un urinario público pidiéndole que le baje la bragueta, a lo que Lorenzo responde con enfado que eso sí que no, que el pito se lo saca él mismo o si no que se mee encima. Aunque el anciano le pide disculpas por lo ocurrido y le promete que no volverá a pasar, Lorenzo decide devolver toda la ropa que le ha regalado don Tadeo y dejar el trabajo de acompañante. No obstante, a la larga mantienen la amistad.

Referencias específicas: Delibes (2000)

315 ~ *La niña de tus ojos*, de Fernando Trueba (1998)

Comedia dramática que está inspirada libremente en la vida del director de cine español Florián Rey, quien durante el ascenso del fascismo viajó a Alemania para rodar dos coproducciones con su mujer, la famosa artista Imperio Argentina. La película incorpora algunos números musicales de *Carmen la de Triana* (1938).

Durante los años de la guerra civil, un grupo de artistas españoles viajan a Alemania para rodar una película de bandoleros en los estudios de la principal compañía cinematográfica de la época, Universum filme AG (UFA) controlado en aquel entonces por el ministro nazi de propaganda Joseph Goebbels. Deben actuar para la versión española, en tanto otros actores del país se encargan de la versión alemana. La mayoría de los figurantes son judíos presos en los campos de concentración.

Principalmente hay dos personajes homosexuales que se integran en el relato y a los que se les dibuja con rasgos más bien negativos. Entre los españoles está Castillo, caracterizado como un hombre afeminado, obeso y poco agraciado físicamente. El relato cae en el tópico de asignar una profesión específica, la de escenógrafo, a este homosexual secundón. Aparentemente Castillo está aceptado en el grupo, pero con frecuencia queda ridiculizado y siempre acaba solo y sexualmente frustrado, mientras el resto de los miembros de la compañía mantienen abundantes aventuras amorosas y relaciones sexuales.

Entre los alemanes está el actor protagonista, Heinrich, que desde el principio empieza también a cortejar a Julián. El primer día que se conocen le lleva a su camerino, le ofrece la posibilidad de presentarle a gente del mundillo artístico alemán para que pueda conseguir un contrato exclusivo en la UFA, se le insinúa, le pone una flor en la boca y le mete mano en la entrepierna, lo cual no se hace explícito en las imágenes, pero sí en los diálogos. Julián se considera muy hombre, es decididamente partidario de los nacionales y bastante homófobo, así que no le agrada nada que ese "bujarrón" ande detrás de él. Si soporta de mala gana esta situación es porque reaccionar con violencia tendría consecuencias negativas para su carrera y para el rodaje de la película.

Desde el momento en que se sabe que Julián a quedado para cenar con el "maricón" de Hienrich los demás dan por supuesta también la homosexualidad de Julián. Eso hace que Castillo comience a insinuarse y por la noche se le cuele "en la habitación con el culo en pompa". Julián se ve obligado entonces a reafirmar su heterosexualidad exclusiva con gran énfasis delante de todos.

- ¿Quién le ha dicho al degenerado este que yo tengo un lío con el maricón alemán? (...)
- Que yo no soy homosexual, Julián, no te confundas. Homosentimental eso sí. Buscaba al camarada, al amigo.

Esa es la excusa poco convincente que inventa Castillo. El resto de la película desarrolla las aventuras de la protagonista, Macarena, hija de un republicano encarcelado y muerto en prisión: sus rechazos a los incómodos requerimientos sexuales de Goebbels, sus intentos por ayudar a los figurantes judíos dándoles



Imagen 596: Julián y Castillo en *La niña de tus ojos* (1998)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

comida y su accidentada huida, del que se ha enamorado. Por su parte, a Julián lo confunden con el judío huido y lo torturan hasta que se aclara el error.

316 ~ *ChaChaCha*, de Antonio del Real (1998)

Típica comedia de enredos amorosos que nos muestra un universo heterosexista en el cual la homosexualidad queda representada brevemente y de tal modo que el espectador se desidentifique de ella. Lo hace recurriendo con poca gracia a la disonancia, un recurso que como hemos visto fue característico de la modalidad oculta. Así, entre los jóvenes que se seducen, enamoran y ponen los cuernos hay un chico muy ridículo que se acerca continuamente a una de las protagonistas con pretensiones libidinosas; el amaneramiento de Gustavo, su forma pedante de hablar y la rosa roja que luce en la solapa le restan credibilidad como galán y hace que sospechemos que oculta algo. Las chicas le evitan como a la peste y algunas actitudes extrañas hacia los chicos nos indican que posiblemente esté haciendo teatro para esconder sus verdaderos sentimientos bajo esa fachada de conquistador fracasado. De esta forma, a través de este figurón de actitudes ambiguas, y sin que aparezca en el relato ningún homo o bi explícito, el relato marca simbólicamente la otredad de la experiencia homosexual.



Imagen 597: Gustavo en *ChaChaCha* (1998)
Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2001

317 ~ *No se lo digas a nadie*, de Francisco J. Lombardi (1998)

Coproducción hispano peruana que adaptó la novela homónima, parcialmente autobiográfica, del escritor peruano Jaime Bayly, publicada originalmente en 1994. Tiene el interés de describir con bastante desparpajo algunas contradicciones de la masculinidad de los latinos: a pesar del fuerte rechazo social que aparentemente despierta esa conducta en esas latitudes, muchos hombres disfrutan de su sexualidad con otros hombres sin necesidad de que ello necesariamente les obligue a identificarse como exclusivamente homosexuales. De hecho, la mayoría de las experiencias que vive el protagonista se producen con chicos que tienen novia y que planean casarse y formar una familia a medio o largo plazo; él mismo acaba casándose sin tener por ello que renunciar a esos placeres. Se trata de jóvenes que se permiten disfrutar de la intimidad sexual con sus amigos sin demasiados conflictos, siempre que esas diversiones privadas se mantengan en secreto y públicamente se ofrezca una imagen socialmente aceptable.

Cuenta la historia de Joaquín desde su infancia, hasta su madurez, dando varios saltos en el tiempo para dibujar su trayectoria afectiva y sus vínculos sexuales tanto con varios de los hombres a los que amó intensamente, como son su novia Alejandra, la única mujer sexualmente relevante en su vida con la que, se da a entender, acaba por casarse después de varios altibajos en la relación.



Imagen 598: Alejandra entre su novio y el amante de éste. *No se lo digas a nadie* (1998)
Fuente: DVD. Mexico: Videomax, 2008

El inicio de la atracción hacia personas de su mismo sexo surge en su infancia, en uno de los campamentos de verano organizados por alguna organización católica, en el que se ensalza la espiritualidad a través de canciones religiosas. Una noche Joaquín no puede evitar alargar la mano y acariciar a Miguel, el niño que está durmiendo a su lado; este sobresaltado, le pregunta si está loco y le amenaza con pegarle si vuelve a tocarle. Joaquín, avergonzado, se disculpa y le pide: "Por favor, no se lo digas a nadie". Luego reza y le pide a Dios que le ayude a no ser así.

Entonces la historia da un salto hasta el final de la adolescencia, en que Joaquín ha aprendido ya a ocultar con astucia sus sentimientos para evitar conflictos con su entorno. Su padre para hacerle un hombrecito le enseña a pelear y a cazar, actividades que Joaquín acepta sin mucho entusiasmo. En uno de los viajes al campo para cazar, Joaquín se baña en el río con Dioni, un adolescente

indígena que como él se encuentra en plena ebullición de la libido, y que le cuenta que ya se ha acostado cuatro veces con una chica. Tras una conversación inocente en que se miran mutuamente los penes para comparar sus erecciones, Joaquín intenta iniciar con Dioni un juego sexual, pero el muchacho se opone varias

veces repitiéndole que los hombres no se tocan entre sí, hasta que se va verdaderamente molesto, diciendo que él no aguanta esas mariconadas y con la intención obvia de contarle todo. Para evitarlo, Joaquín le hace callar con golpes y amenazas. Su padre al verle pelear así se siente orgulloso de su cachorro, y para completar su iniciación como hombre le lleva a un burdel. La joven prostituta al comprobar su indiferencia le comenta que se da cuenta de que lo que le gusta son los hombres; le aconseja que no se preocupe y que se deje llevar por sus sentidos, porque de lo contrario no será feliz.

A partir de ahí se narran las contradicciones que experimenta el joven: se da cuenta de que el sexo con hombres le atrae y le hace disfrutar intensamente, pero también le agrada estar con su novia Alejandra, con la que puede mantener relaciones sexuales completas aunque sea con menos entusiasmo que con sus amantes masculinos. En esa época vive dos grandes amores con varones. El primero con Gonza, un chico de su edad que tiene una novia de la que está muy enamorado, lo cual no le impide mantener relaciones íntimas muy satisfactorias con él; todo acaba cuando Joaquín intenta forzar la situación para que dejen a sus respectivas novias para estabilizar su relación, lo cual para Gonza es algo totalmente inconcebible, ya que tiene claro que quiere casarse y que la experiencia con Joaquín es algo pasajero, simplemente para obtener placer. La segunda relación homosexual que mantiene el protagonista en su primera juventud es con Alfonso, un chico con novia y cuya preferencia es heterosexual, pero que también tiene "sus vacilones" de vez en cuando; Alfonso tiene claro que "no es cabro", que eso es algo pasajero, y que acabará por casarse.

La película termina cuando Joaquín ha acabado su carrera de derecho, está viviendo en Miami y vuelve a encontrarse con su novia Alejandra. Aunque el final queda abierto, se da a entender que acaba casándose con ella, al tiempo que sigue manteniendo encuentros sexuales con hombres, entre otros su primer amante, Gonza, con el que comienza a alternar de nuevo.

Referencias específicas: Bayly (2006)

318 ~ *Hotel Room*, de Cesc Gay y Daniel Gimelberg (1998)

Es una innovadora coproducción entre España, Argentina y los Estados Unidos, rodada en Nueva York por dos directores independientes, uno español y el otro argentino. En blanco y negro, con pocos medios pero mucha imaginación, cuenta los sucesos que acontecen en una habitación de hotel a través de seis historias que se suceden y se entrecruzan en varias de las habitaciones, pero especialmente en la 426 del hotel.

En la primera una pareja de recién casados discuten violentamente hasta que tras un empujón ella cae y por azar se clava en la nuca la afilada aguja que corona una reproducción decorativa de un rascacielos neoyorquino; él esconde el cadáver en un armario y se va. En la segunda, un mago de edad madura solicita por teléfono los servicios de una prostituta, y después de hacer el amor con ella descubre que es una hija que había tenido hace años y de la que no había vuelto saber nada. En la tercera, un fotógrafo que está haciendo tiempo hasta la salida de su avión capta a través de la ventana la sorpresiva sucesión de imágenes de un asesinato callejero.

De las cinco historias las que nos interesa analizar con más detalle son las dos últimas. En la cuarta dos técnicos entran en la habitación para arreglar el aire acondicionado, que se ha averiado y echa humo. A través de los diálogos sabemos que son cuñados. Zack, que está casado con la hermana de David, interroga a éste sobre su vida íntima, porque parece ni entender su sexualidad. David finge defenderse al principio, alegando que él no le pregunta acerca de sus intimidades, pero en realidad se deleita relatándole en detalle el estilo de vida que lleva y comprobando el asombro e incluso las sensaciones morbosas que eso suscita en su cuñado. Le cuenta que ha ido a ver una película porno, *Nueve pulgadas y media*, y le explica cómo liga allí: se sienta al lado de alguien, los dos se tocan la polla y si el otro le gusta él se inclina y se la chupa, pero hay que tener cuidado porque el acomodador puede aparecer e iluminarles con la linterna. Zack le sugiere que vaya a un psicólogo, pero David sigue y le explica cómo funcionan los cuartos oscuros en los locales de ambiente: largos pasillos llenos de hombres calientes y habitáculos privados; comenta que en Nueva York están intentando que desaparezcan. Y continúa con las saunas, llenas según él de maricas con dinero, y alude a la prostitución que se desarrolla allí. Luego David solloza en broma preguntándole a su cuñado si le da miedo, y cuando este le pone el brazo afectuosamente en el hombro y le dice que le quiere, él se acerca a Zack diciéndole que él también le quiere, como si fuera a besarle en broma, para enseguida con unas palmaditas en la cara desmentirlo mientras le dice que no se preocupe, que él no es su tipo.

Por último, la película se cierra con un último relato que termina de forma trágica. Mientras los dos técnicos de mantenimiento salen de la habitación se cruzan con Phill Offer, que trabaja en la televisión como el hombre del tiempo. Ha elegido esa habitación en concreto porque allí es donde su madre le dio a luz, y allí es donde quiere ahora morir; tiene la intención de suicidarse porque ha sido sorprendido travestido inmerso en una orgía y eso ha supuesto un gran escándalo. Entra con ropas y aspecto masculino pero ya dentro de la

habitación se quita el bigote postizo y el traje de caballero que lleva y comienza en el baño a maquillarse y a caracterizarse como mujer, rituales en los que cinta se detiene ampliamente. Al día siguiente mientras Phill mira por la ventana, tal vez dudando si se tira o no, le aborda un comercial de la empresa *Muerte Asistida*, que no sabemos cómo ha podido entrar en la habitación. En una escena kafkiana y llena de humor negro, el vendedor le entrega una tarjeta y despliega toda su simpatía y elocuencia para convencerle de que antes de tirarse contrate un seguro con ellos para que si el suicidio fracasara, todos los gastos que se produjeran en el caso, por ejemplo, de que sufriera alguna lesión grave y quedara parapléjico, corrieran a cuenta de la empresa. Es en la larga conversación con el vendedor cuando nos enteramos de que Phill Offer es un hombre casado de treinta y ocho años, con dos hijos y un perro, es decir, que su vida se ajusta al sueño americano, pero ignoramos si sus aficiones travestistas van acompañadas de momentos de sexualidad con otros hombres, porque es este un asunto que no se menciona explícitamente, pero imaginamos que sí. Mientras conversa Phill parece comenzar a recobrar ánimos y a plantearse que puede comenzar una nueva vida, pero el comercial de *Muerte asistida* se apresura a quitarle esas ideas de la cabeza y a persuadirle para que se convenza de que lo mejor es suicidarse después de haber firmado el contrato según el cual el 75% de la herencia pasará a manos de la empresa. Una vez conseguida la firma la lleva hacia la ventana y le anima para que se tire de una vez. Cuando éste lo ha hecho llama fríamente a la compañía para informar que ha conseguido un contrato muy ventajoso.



Imagen 599: Escena kafkiana previa al suicidio de Phill en *Hotel Room* (1998)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2005

319 ~ *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura (1998)

La saga Torrente, que debe su continuidad al gran éxito en taquilla obtenido por sus sucesivas entregas, la última del 2014, constituye una peculiar manifestación de la comedia popular española. Además de su agilidad narrativa, con un tratamiento de las situaciones que recuerdan al cómic, con unas historias repletas de personajes extraídos de la cotidianeidad y caricaturizados hasta el extremo, uno de los factores que probablemente hacen que el espectador se enganche y ría a carcajadas con estas comedias gamberras es el hecho de que su protagonista reúna dentro de sí un compendio de todo lo que es considerado políticamente incorrecto en nuestro entorno socio-cultural. Para mayor claridad hemos preferido incluir aquí el análisis de las tres películas que entran dentro de los límites establecidos para el estudio (hasta el 2010), aunque a efectos de la investigación cuentan como tres películas, con sus respectivos personajes y relaciones. Nos ha parecido interesante comentar también brevemente la cuarta y la quinta entregas, estrenadas en 2011 y 2014, aunque no entren dentro de las películas de la muestra.

Si al español medio se le pide que se ajuste al ideal de masculinidad predominante según el cual debe ser agradable físicamente, aseado, un trabajador productivo, sobrio, sincero, cariñoso con los niños, tolerante con los inmigrantes, cortés con las mujeres, dialogante y con un talante democrático, exclusivamente heterosexual, buen amante y buen padre de familia, honrado e incorruptible, no tirarse pedos y no mearse en las piscinas ..., la formula mágica para construir ese José Luis Torrente que tanto engancha con su público es precisamente invertir todas esas virtudes para construir un antihéroe obeso, desaseado, vago, improductivo y borracho, mentiroso, que maltrata a los niños, de actitudes autoritarias y fascistas, racista, misógino, un soltero sin hijos que además es mal amante porque padece eyaculación precoz, heterosexual pero no de modo exclusivo, un policía corrupto e ineficaz que además se tira pedos, se mea en las piscinas ... y así sucesivamente. De esa forma, en el entorno seguro que le proporciona la sala de cine o la intimidad de su salón, el espectador encuentra un cauce para tomar contacto con todos esos sentimientos, actitudes, prejuicios que alberga dentro de sí, pero que no puede o no debe exteriorizar cuando interactúa con los demás si desea proyectar una imagen socialmente aceptable de sí mismo.

Precisamente una de las facetas de la masculinidad que inquieta a la mayoría de los hombres heterosexuales, y que deben esconder celosamente si no quieren que su imagen social se resienta, es la amenaza de ser etiquetados como maricones. El temor que sienten es permanente, sea porque hayan mantenido experiencias homosexuales a lo largo de su biografía sin que por ello hayan adoptado un estilo de vida gay, sea porque en alguna ocasión hayan sentido deseos de mantenerlas, o porque esa posibilidad permanezca como un impulso latente. No es extraño entonces que la saga Torrente explote ese asunto para tocar la fibra interna de su público masculino. Lo hace fundamentalmente a través de la repetición en las cuatro cintas de una situación similar con pequeñas modificaciones: Torrente le proponerle a su ayudante que se casquen unas pajillas, sin mariconadas, y cuando están a punto de hacerlo algún evento les interrumpe.

Además hay una progresión en las sucesivas entregas, que culmina en la del 2011, en las que se va ampliando la exploración de esos placeres que le están vedados al hombre correctamente socializado según los requerimientos de nuestra cultura: el sexo oral entre hombres, la relación con las transexuales, el sexo pagado, incluso el placer anal. Hagamos ahora un recorrido por cada una de las películas de la saga.

En la primera entrega, *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de 1998, Santiago Segura introduce el asunto de la ambivalencia sexual del protagonista con algo más prudencia que en las posteriores. El detestable policía regresa una mañana a su casa después de su patrulla nocturna, borracho como una cuba, y en el portal se cruza con Rafi, un joven vecino perteneciente a la familia que acaba de abrir una pescadería en el local del edificio. Se le cae entonces la pistola y el chico la recoge del suelo fascinado. Lejos de darle las gracias José Luis Torrente le da un golpetazo y sube haciendo esos las escaleras, lo cual Rafi observa embobado. Cuando al día siguiente Torrente se da cuenta de que en la familia recién instalada además de Rafi hay una chica muy atractiva y sensual, se pasa por la pescadería para averiguar algo más. Llama al chaval para pedirle disculpas por el golpe que le dio por la mañana, y se justifica diciendo que "la pistola de uno es como su polla, que no se la puede tocar cualquiera" para acto seguido tocarle el paquete brevemente en broma. Se entera por Rafi de que la chica es su prima, y que es ninfómana, por lo cual la pone en el punto de mira. Pero también parece tener cierto interés por Rafi, a quien toma como ayudante, le enseña a disparar y le pide que le acompañe en sus rondas nocturnas. Un día que entran en los servicios de un bar Torrente va a lavarse las manos, y Rafi directamente al urinario. Le pregunta al chico que por qué no se lava las manos antes. Según su teoría los que se la lavan después son maricones, absurda idea que en la tercera entrega de la serie sabremos proviene de su infancia:

- Mira, chaval, hay dos tipos de hombres: los que se las lavan antes de mear, y los que se la lavan después. Yo me las lavo antes. ¿Por qué?, dirás. Porque mi polla es sagrada, hay que reverenciarla. Es el centro del universo mundial, la manguerita de la alegría. Tu deberías hacer lo mismo. Tú no sabes la cantidad de escrecencias y microorganismos microbianos que hay en la calle, como para luego tocársela. Hay que respetarla. A mi me joden mucho los maricones, que nada más que se la tocan van corriendo a lavárselas, como si les diera asco.

Cuando ya están orinando uno junto al otro observa con cierta curiosidad el pene de Rafi y lo admira: "vaya pistola que tienes, menudo pistolón". Luego le pregunta si ya ha follado alguna vez, y cuando él responde que aún no, se lo lleva a un bar de prostitutas. Apparentemente hasta ahora todas estas bromas de Torrente en torno a los penes, las pistolas y los pistolones, puede atribuirse a una simple curiosidad cuasi infantil exenta de otras connotaciones. Pero otra noche que están vigilando sentados en el coche los movimientos en torno a un restaurante chino en el que sospechan puede haber algún tipo de tráfico ilegal, se produce la conocidísima escena en la que Torrente le propone a su ayudante que se masturben mutuamente, y que se repetirá con distintas variaciones en las siguientes películas de la serie.

- ¿Nos hacemos unas pajillas? (...). Mira, si es para damos un gustillo. Tú me la meneas a mi y yo te la meneo a ti. Es para aliviar tensiones. Sin mariconadas, eh, nada de mariconadas. Venga, hombre, sácatela, si es para hacer tiempo, ven para acá.

Pero justo en el momento en que Torrente inicia el movimiento hacia el pene de su joven amigo, unos matones de un local cercano le interrumpen y les dicen que se vayan de allí, que no quieren maricones.

La posibilidad de pasar un rato de placer con una persona del mismo sexo no es desde luego para Torrente un asunto que excluya su preferencia sexual hacia las mujeres; de hecho consigue mantener un contacto sexual lamentable con la prima de Rafi, que él considera el mejor polvo que ha echado en su vida sin pagar, y que sin embargo para ella probablemente haya sido el peor.

La historia termina cuando después de descubrir que tras el restaurante chino hay un entramado de distribución de drogas, Torrente logra hacerse por azar con cincuenta millones y huye con ellos a Tremolinos para darse la gran vida.

La siguiente cinta, del 2001, *Torrente 2: Misión en Marbella*, es más audaz en la exploración de esos



Imagen 600: Arriba Torrente contempla el pistolón de Rafi; abajo, le propone a su ayudante que se hagan unas pajillas sin mariconadas. *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998)

Fuente: DVD. Barcelona, Manga Films, 2000

placeres vedados. Torrente se ha instalado en Marbella y lleva un ritmo de gasto trepidante, rodeado de lujos y bellas mujeres, hasta que comete la estupidez de apostar toda su fortuna en un casino y lo pierde todo. Urgido entonces por la necesidad abre una agencia de detectives privada y toma como ayudante a Cuco, un yonqui en estado lamentable. La casualidad hace que se vean envueltos en una banda de criminales que han instalado unos misiles apuntando a la ciudad y pretenden chantajear al alcalde.

En una de las labores típicas de vigilancia en el coche se repite la situación en la que Torrente le pregunta a su ayudante, mirándole al paquete, si quiere que se masturben mutuamente, pero esta vez el contacto planeado va algo más allá.

- Esto es lo malo de ser investigador. Las esperas, largas y aburridas. Como un domingo sin fútbol. ¿Nos hacemos unas pajillas?
- ¿Con la mano o con la boca?
- ¿Pero qué dices? Pero tú eres un desviado. Serás guarro, con la boca... ¿Tu haces eso con la boca? - Cuco asiente
- Bueno, a ver como es eso ...

Justo cuando ha comenzado a bajarse la bragueta para dejar que Cuco le haga la mamada, se oye un disparo y no pueden concluir el acto. Cuando más tarde Cuco pasa la noche con la casera, una señora madura y sensual, nos damos cuenta de que al igual que Torrente, esos pequeños placeres homosexuales en los que pueden incurrir eventualmente, no son incompatibles con su preferencia hacia las personas del sexo femenino.

Posteriormente se vuelve a presentar una situación picante entre el detective y su ayudante cuando tienen que entrar en una fiesta de alto nivel con objeto de llevar a cabo sus investigaciones. Cuco se pone ropas femeninas para entrar del brazo con su jefe y hacerse pasar por una de las parejas invitadas. Después de comer todos los canapés que pueden y montar algún pequeño escándalo se agazapan detrás de un sofá para escuchar una conversación. Al ver a Cuco con el vestido subido y las piernas a la vista, Torrente siente cierta excitación:

- Tápate un poquito, chaval. Así vestido de mujer me la estás poniendo morcillona.

Que Torrente puede sentirse atraído hacia alguien que tenga apariencia femenina aunque él sepa que es de su mismo sexo, da a entender la plasticidad de su sexualidad, lo cual se confirma cuando más tarde está con su ayudante en un bar y una mujer despampanante se le insinúa acariciando sus amplios senos. Cuco le comenta que seguramente será una puta. El detective se acerca y comienza a toquetearle los pechos y el cuerpo, pero cuando llega a la entrepierna toca algo que le hace apartar rápidamente la mano.

- Vamos, pero eres un tío.
- ¿Te molesta?
- Hombre, mientras no me cobres suplemento.

Nuestro antihéroe no le hace ascos a la prostituta porque sea un tío, pero cuando se entera del precio, quince mil pesetas, se aleja rápidamente. No es extraño que si tiene esa curiosidad por el miembro viril de sus ayudantes, pueda resultarle excitante a Torrente un cuerpo con apariencia de mujer y al mismo tiempo con un pene masculino. El relato alude aquí en tono de burla a lo atractivo que le resulta a algunos hombres esa peculiaridad corporal de las transexuales no operadas, morbo con cierto exotismo que en todo caso no está demasiado bien visto socialmente.

En el transcurso de sus chapuceras investigaciones el detective acude acompañado de su ayudante a la sauna llamada el Golden Gay. Cuando ya están dentro un hombre le echa el ojo a Cuco, le muestra un billete, le insinúa con la lengua que hagan sexo y se levanta para acudir hacia un reservado. Cuco le pone una excusa a su jefe, que no parece haberse enterado de nada, y se va detrás del otro. Mientras tanto Torrente se mete en los vestuarios, abre una de las taquillas y se lleva una toalla y unas bolas chinas, ignorando para qué sirven e imaginando que deben ser un objeto muy relevante para sus investigaciones. Más tarde se las regala a su confidente Manolito, al que vemos luego con cara de placer estimulando con ellas su zona anal.

En *Torrente 3: El protector* (2005) los directivos de Petronosa, multinacional que incumple todas las normativas medioambientales, así como las fuerzas del Estado, contemplan con preocupación la llegada a



Imagen 601: A Torrente se le pone morcillona al ver a Cuco travestido en *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2008

España de la eurodiputada ecologista Giannina Ricci. Para asegurarse de que la diputada obtenga la peor protección posible encargan la organización de dispositivo de seguridad al policía más chapucero del cuerpo, quien se encarga de reclutar un equipo de élite de lo más lamentable.

Sin detenernos en los rocamboleros detalles de la trama, veamos cómo se retoma en esta tercera entrega el asunto de la afición del protagonista por la masturbación mutua con otros hombres; en esta ocasión se indaga su posible origen en una experiencia infantil. Mientras está tomando una copa en la barra de un bar, Torrente recuerda una escena de su infancia. Su tío Mauricio le había llevado a un local, y rodeado de tres prostitutas le había dado cien pesetas para que se las entregara a una de las tres y así pudiera tocarle las tetas. Al niño le entraron ganas de hacer pis y fue a los servicios, donde un señor muy desagradable, borracho, con aspecto desaseado y un palillo en la boca, se puso a orinar a su lado mientras le observaba desde arriba.

- Hola, niño, ¿que haces aquí tan solito?
- He venido con mi tío, a ver si nos follamos a una.
- Como todos... oye, ¿y ese pajarito tan pequeñito? -le dice mirando como hace pis el niño-. Mira, mira que tordo, mira, mira -añade mostrándole el pene.

Entonces el hombre mira con precaución a un lado y al otro para luego lanzar la propuesta:

- Pss, ¿nos hacemos unas pajillas?, pero sin mariconadas ni nada ¿eh? -entonces saca un gargajo y escupe en la taza del urinario- Joder, me he dado, es tan grande que me he dado.

La cara del niño es suficientemente significativa de la repugnancia que le produce esa situación tan desagradable en la que se asocia la posibilidad de mantener un encuentro sexual de esas características con el asco; una escena plenamente antierótica. No llega a hacerse explícito si hace algo en esta ocasión con ese hombre, pero todo indica que este evento infantil puede haber abierto en él una ruta del placer que ahora explica el interés que nuestro antihéroe siempre ha manifestado por "cascarse unas pajillas" en compañía masculina. Poco después, de hecho, se vuelve a recrear por tercera vez la archiconocida escena de José Luis Torrente en el coche con su ayudante, que en esta ocasión es un chico gallego bastante tonto y torpe.

- ¿Nos hacemos unas pajillas?
- Pero qué dice, don José Luis, ¿acaso piensa que somos homosexuales?
- Eh, eh, eh, sin faltar, chaval, que yo a ti no te he insultado...Vamos a ver ¿tú eres un hombre ¿no?
- Sí, claro.
- Y tú te la machacas ...
- Casi todos los días.
- O sea, que tu polla la toca un hombre, y eso no quiere decir que tú seas maricón. Pues ya está, ¿me das la razón?.
- Trae para acá, trae, si luego te va a gustar, hombre.

Con ese razonamiento tan aplastante el policía trata de convencer a su ayudante para que se deje meter mano en el paquete, lo cual intenta con cierta insistencia a pesar de la negativa del otro, que le ruega no le haga pasar por esa situación. En realidad, considerado con atención el argumento que ofrece Torrente no es tan descabellado, e incluso podría considerarse un tanto subversivo en nuestro contexto: si yo soy un hombre y mi mano, que es la de un hombre, es la que uso para masturbarme, ¿por qué tendría que molestarme que sea la mano de otro hombre la que estimule mi polla, si en realidad eso no significa que yo sea maricón? La escena se ve interrumpida cuando el dueño de un bar al que Torrente debe seis mil pesetas de güisqui, golpea en la luna del coche para pedirle que se las devuelva.

Para terminar podemos mencionar brevemente las dos últimas entregas. En *Torrente 4: Crisis letal* (2011) vuelve a repetirse la escena del coche con una nueva variación que juega con las expectativas del espectador. Como siempre, Torrente está haciendo labores de vigilancia acompañado de su ayudante, que en este caso es Muslitos. Mirando con intenciones claras hacia el paquete del chico le dice:

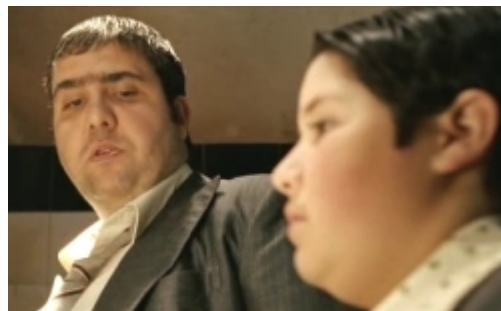


Imagen 602: José Luis abordado por un señor desagradable en su infancia. *Torrente 3: El protector* (2005)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2008



Imagen 603: Torrente le mete mano a su ayudante gallego. *Torrente 3: El protector* (2005)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2008

- Esto es lo peor de la vigilancia, chaval, los tiempos muertos. No sabe uno qué hacer. ¿Nos ... nos hacemos ... unos autodefinidos, unos crucigramas?
- ¿Y si nos hacemos mejor unas pajas? - le responde el Muslitos.
- ¿Cada uno al otro?
- No, Torrente, cada uno la suya.
- Ya estamos con el egoísmo ... Esto es un homenaje, chaval, a la hombría del compañero.

La novedad de la cuarta cinta es que el protagonista pasa una temporada en prisión, lo cual da ocasión para explorar en tono paródico los tópicos de los dramas carcelarios en torno a la sexualidad entre hombres: insinuaciones en las duchas, violaciones anales, deseos sexuales dirigidos hacia el compañero de celda en ausencia de mujeres... incluso se hace explícito que Torrente mantiene una relación homosexual con su confidente Manolito, que se ha travestido para pedir un bis a bis con él. Entendemos que Torrente es el que penetra a Manolito, porque éste desde que probó con las bolas chinas en *Torrente 2* parece encontrar gran placer erótico en el área anal, mientras que Torrente sigue considerando que su "culo es sagrado, es como un templo, ahí no entra nada."

Y por fin, como era de esperar, *Torrente 5: Operación Eurovegas* (2014) recrea de nuevo la situación del coche. En esta ocasión son dos los ayudantes que acompañan al protagonista, dos primos bastante brutos.

- Esto es lo malo de las miserias de la vigilancia, los tiempos de espera. No sabes lo que hacer. ¿Nos hacemos unas pajillas?
- ¿Unas pajillas, Torrente? Mi primo me ha dicho que eso se alegra de maravilla... Pero para pasar el rato ¿no?, pero sin mariconadas, ¿eh?. Mire usted, señor Torrente, allí en mi pueblo nos las cogemos así y cuando las tenemos como el pescuezo de un pollo nos liamos con el capullo, toma toma, toma toma ... hasta reventarlo.

Acto seguido, uno de ellos le echa la mano al pene y comienza a masturbarle violentamente, y el otro, asegurando que sin oxígeno en el cerebro es mejor, le pone una bolsa de plástico en la cabeza para que disfrute mejor del viaje. Torrente intenta resistirse entre gemidos de dolor, pero parece correrse al final de tan chocante escena.

Referencias específicas: Esquirol y Fecé (2001)

320 ~ *Alice y Martín*, de André Téchiné (1998)

Drama romántico de coproducción franco-española acerca del amor que nace y se desarrolla entre los dos protagonistas a los que alude el título; incluye de forma secundaria a un hermano de Martín, Benjamín, que es homosexual.

Martín vivió hasta los diez años con su madre, y luego se fue a vivir a una población pequeña con su padre Víctor, un empresario del que era hijo bastardo y que le quería, aunque era un tanto serio y rígido. Teniendo unos veinte Martín años decidió irse a París para librarse de lo que él percibía como un ambiente opresivo; su padre intentó impedirselo interponiéndose físicamente, pero Martín le dio un empujón con el resultado de que su padre cayó por las escaleras y murió.

Después de tres semanas desaparecido, abrumado sin duda por el dolor y el sentimiento de culpa, Martín acude a casa de uno de sus hermanastros en París, Benjamín, que le recibe afectuosamente y le da cuartelillo. Benjamín, un actor gay promiscuo sin interés alguno por las relaciones estables, comparte piso con Alice, su verdadera pareja en realidad; mantiene una amistad muy íntima emocionalmente y se cuidan, pero el único sexo que hubo entre Benjamín y Alice se produjo cuando compartieron a algunos chicos que pasaron fugazmente por sus vidas. De la cadena de ligues de Benjamín se nos cuenta con detalle un suceso no muy agradable: Benjamín había conocido a un hombre de aspecto dudoso pero muy atractivo y se lo había llevado a un hotel, allí, sin motivo aparente, éste le había dado un fuerte golpe en la cabeza con un cenicero y le había dejado malherido.

Desde el principio Martín siente una atracción casi enfermiza hacia Alicia, quien después de mucho insistir accede a iniciar una relación con él. Todo parecía irle bien a Martín, ya que además de obtener el amor de Alice consigue un trabajo muy bien remunerado como modelo. Sin embargo, abrumado por la culpa, enloquece y solo encuentra paz en la idea de entregarse a la justicia para reparar el crimen que había



Imagen 604: Benjamín, el hermano gay del protagonista, en *Alice y Martín* (1998)

Fuente: DVD. Madrid: Vértigo Films, 2006

cometido al asesinar a su padre. Alice, que se ha quedado embarazada, acepta esperarlo hasta que salga de prisión.

En suma, Benjamín aparece incorporado de forma secundaria en el relato en función de los protagonistas heterosexuales, que son los que mantienen la historia de amor profunda y mítica, frente a los ligues irrelevantes de él.

321 ~ *El faro del sur*, de Eduardo Mignogna (1998)

Esta coproducción hispano-argentina incluye un personaje secundario que juega durante un tiempo un papel positivo para las protagonistas femeninas. Cuenta en tono intimista el periplo de dos hermanas, Meme y Aneta, que tras haber perdido a sus padres y a su hermanito en un accidente de tráfico, siguen como pueden con su vida. Meme, la mayor, tiene que encargarse de su hermana pequeña Anete, y hacerlo cojeando, ya que el accidente le dejó serias secuelas. Una preocupación central que ocupa a las dos huérfanas es hallar un hombre que les ofrezca su protección y su amor. Después de varios desengaños amorosos Meme cree haber encontrado esa figura masculina en Andy, un amigo de la familia que le ofrece trabajo como camarera en el bar que regenta.

Andy es tierno y afectuoso, pero varios detalles nos inclinan a pensar que pueda ser homosexual, aunque ni la misma Meme parece darse cuenta de ello, o tal vez lo que ocurre es que prefiere no enterarse. Andy ha heredado su negocio y una casa en la costa, desde la que se ve un paisaje paradisíaco y un faro; pertenecieron a un tal Boris, del que casi no sabemos nada: que era médico, que empleaba la marihuana con fines terapéuticos, y que ha dejado una profunda huella en Andy. De la naturaleza de la amistad que unía a los dos hombres nada se dice explícitamente, aunque no es demasiado difícil para el espectador imaginar que pudieron ser pareja. Andy, que es sumamente afectuoso con Meme y Aneta, las invita a pasar unos días en su casa del faro. La ilusión que tiene Meme por mantener a su lado a un hombre como Andy hace que una noche se meta en su dormitorio y le fuerce a mantener un encuentro sexual con ella. Él no se resiste ni la rechaza, pero la situación no parece haberle agradado demasiado ya que al día siguiente desaparece sin dar explicaciones y deja a las dos hermanas solas en la casa del faro. Solo sabemos que el contacto y aprecio mutuo entre Andy y las dos hermanas continúa los siguientes años, pero la historia íntima de Andy queda en la oscuridad, ya que el punto de vista que ofrece el relato es el de Meme y Aneta.



Imagen 605: Meme cree haber encontrado en Andy la figura masculina protectora que necesita. *El faro del sur* (1998)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012

322 ~ *Pásate a la pasta*, de Antonello de Leo (1999)

Se trata de una coproducción italo-española que va en la línea de otros relatos cinematográficos que cuestionan la inalterabilidad de las identidades basadas en las preferencias sexuales. Lejos de naturalizar la orientación sexual, el mensaje que lanza esta película es que la sexualidad es plástica y que existe la posibilidad de sentir deseo y enamorarse de personas de ambos sexos a lo largo de la vida. Constituye además una aguda crítica a las presiones monosexistas que sufren los individuos una vez que han sido etiquetados socialmente, se han integrado en la subcultura urbana gay y han asumido como propias poses y actitudes cuyo origen es cultural, pero que el individuo llega a sentir erróneamente como parte de su naturaleza esencial. El título con el que se estrenó en Italia, *La Vespa e la Regina*, emplea un juego de palabras. *Vespa* en italiano significa *avispa*, un sinónimo de lesbiana, y *Regina* se emplea con el mismo sentido que en español *Reina* cuando se aplica a un homosexual. Una posible traducción más literal podría haber sido *La bollera y la reinona*, o algo parecido.

El protagonista es Renato Corza, un joven veinteañero que tiene muy clara su orientación sexual y que edita junto con otros chicos como él una revista gay muy típica: jóvenes efebos desnudos en la portada, artículos sobre la igualdad de derechos... El grupo de amigos aparece estereotipado como mariquitas de forma deliberadamente exagerada, hasta el punto de parecer ridículos: son muy amanerados, hablan en femenino entre ellos, su voz aflautada suena extraordinariamente artificial y no admiten que ningún heterosexual trabaje con ellos. A Renato la llaman La Marlene, porque le gustaría ser como Marlene Dietrich; los otros tres sueñan con ser respectivamente Katharine Hepburn, Audrey Hepburn y Doris Day. La película

se burla así del concepto habitual en el imaginario occidental que equipara la homosexualidad con la feminidad, según el cual al homosexual le gustaría ser mujer y por eso toma como modelos a imitar a ciertas divas del mundo del espectáculo.

Renato tiene clarísimo que es gay, se siente orgulloso de ello, e incluso eso no es algo que le cause demasiados conflictos con sus padres, que lo tienen asumido hace tiempo, ya que desde niño a Renato le había gustado jugar con los vestidos de su mamá. Pero un conjunto de circunstancias hace que esa identidad gay tan estable entre en crisis. En primer lugar, la abuela de Renato, a la que el chico adora, le comenta en una conversación un tanto absurda que ella comprende que hay gente a la que le gusta la pasta sin queso, y gente a la que le gusta la pasta con queso; acto seguido le hace prometer a su nieto ante una figura de la virgen que antes de que ella muera tiene que probar la pasta con queso para comprobar si le gusta o no, aunque sea una sola vez. Luego sabremos que la anciana estaba en realidad hablando literalmente; sin embargo, Renato entiende la petición que le hace su abuela metafóricamente, de forma que en su interior la promesa que le ha hecho es que probará el sexo con una mujer aunque sea una sola vez, para comprobar si le gusta o no.

Después de barajar distintas posibilidades decide que una buena opción para mantener su primera relación hetero es Ginevra, una chica que ha conocido en la boda de una prima suya. Renato iba vestido de vaquero al estilo de John Wayne, y ella con una traje y una peluca que emulaban a Marlene Dietrich; como en la boda Renato se había esforzado por aparecer como heterosexual, Ginevra no sabe que es gay. Lo que ignora Renato es que Ginevra, a pesar de su aspecto femenino, es la cantante de un combativo grupo de lesbo-rock llamado *The Fucking Sisters*, y que además tiene novia. A pesar de todo Renato y Ginevra comienzan a salir juntos y tras superar ambos los reparos que les produce intimar con alguien del sexo contrario, acaban manteniendo una relación sexual satisfactoria. La forma en que se lleva a la pantalla este primer contacto íntimo revela que el guión no pretende ensalzar la heterosexualidad en detrimento de la homosexualidad, sino mostrarlo en un plano de igualdad. Cuando ambos se acercan para comenzar a acariciarse y besarse con ternura, imaginan inicialmente que están en compañía de las personas del mismo sexo a las que quieren: Ginevra fantasea que está con su novia, y Renato que está con su última pareja, al que echa de menos porque está de viaje. Se alternan así inicialmente las imágenes eróticas independientemente del sexo de los participantes, y no hay un tratamiento significativamente diferente en cuanto a la luminosidad de las imágenes ni la música de fondo, que no cambia en toda la escena. La única diferencia es que al final se recrea algo más de tiempo en los besos y abrazos entre Ginevra y Renato y que la canción que se oye alcanza su clímax emocional.

La pareja acaba enamorándose, lo cual los sitúa en una situación complicada, porque cada uno tiene que ocultar su nueva relación en sus respectivos círculos de amigos, que no comprenderían ese cambio repentino en sus preferencias sexuales porque lo sentirían como una traición. Después de distintas peripecias, Renato tiene que revelar públicamente lo que le ha ocurrido: en un discurso que pronuncia para defender la igualdad de derechos para las parejas del mismo sexo, se ve impulsado a explicar que respetar la diversidad sexual también consiste en aceptar que uno se puede enamorar de personas de distinto sexo como le ha ocurrido a él.

Hemos organizado esta fiesta para que la ley reconozca las parejas de hecho y también a las parejas gay. Creemos que dos mujeres o dos hombres que se aman, se aman, y basta. Su amor no es inferior al que hay entre un hombre y una mujer. Esto os lo digo de verdad porque hace poco me ha pasado una cosa increíble. He vuelto a sentir las mismas emociones que hace tiempo sentía por el chico del que estaba perdidamente enamorado, solo que esas emociones las siento ahora por una mujer. (...) No creo estar por ello menos capacitado para luchar por los derechos de los gays y en cierto sentido yo creo que más, porque yo la diversidad la ha conocido ya dos veces.

El relato termina en boda y con la perspectiva de un niño que está por llegar, porque Ginevra se ha quedado embarazada. En esto la película coincide con las manidas comedias que ensalzan el matrimonio heterosexual, con la diferencia de que en este caso se plantea también la posibilidad de que dos hombres y dos mujeres se amen y formen sus propias familias sin que eso constituya un conflicto para la familia reproductiva.



Imagen 606: Tratamiento erótico similar independientemente del sexo de los participantes en *Pásate a la pasta* (1999)

Fuente: VHS. Rome: UniVideo, 1999

Referencias específicas: Lechón Álvarez (2001, p. 63)

323 ~ *Segunda piel, de Gerardo Vera (1999)*

Es un logrado drama psicológico que transmite con gran intensidad emocional el conflicto interno de un hombre que no ha querido o sabido renunciar a su bisexualidad, palabra que nunca se llega a emplear en el relato. Alberto, un ingeniero aeronáutico casado con una mujer a la que quiere y con un hijo, se debate entre sus obligaciones familiares y el amor que siente por Diego, su amante masculino.

A primera vista podría parecer que se trata de un relato con ciertos aires de modernidad, pero en realidad traslada al público un mensaje moral un tanto convencional acerca del matrimonio monógamo y la sexualidad masculina tal como se concibe en nuestros parámetros culturales. Un hombre casado que es infiel a su esposa con otras mujeres ha sido tradicionalmente algo más aceptado, pero que esos escarceos los mantenga con una persona de su mismo sexo parece haberse considerado, al contrario que en épocas y latitudes, la peor infracción posible en el orden romántico de los afectos, algo que si se llegara a conocer supondría la destrucción total de la relación de pareja heterosexual y reproductiva. El destino para el transgresor es la locura y la muerte.

Alberto aparece retratado desde el principio como una persona un tanto engañosa e inestable emocionalmente, lo cual se va acentuando a medida que se desarrolla la historia. Su mujer Elena siente que algo falla en su matrimonio porque aunque su marido la trata con cariño, hace tiempo que no tienen sexo, pero Alberto ignora su petición de que intenten mejorar la relación entre ellos hablando o yendo a terapia. Las sospechas de Elena de que su marido pueda estar siéndole infiel se confirman cuando descubre la factura de un hotel, aunque lo último que se le ocurre pensar es que esa otra persona sea un hombre.

A Diego, un médico al que visita con cierta frecuencia también le tiene engañado porque le ha ocultado que está casado. Ambos hombres están enamorados y desde hace algún tiempo mantienen una relación sexualmente apasionada de la que disfrutan intensamente. La cámara se recrea largo rato representando la forma en que hacen el amor: muestra imágenes cargadas de erotismo en que vemos caricias, besos, juegos de todo tipo y a Alberto, que parece penetrar a Diego, sin más sonido de fondo que sus jadeos de placer. En el ámbito privado y limitando la relación a esos momentos acotados de intimidad, Alberto se siente a gusto, pero quiere mantener esa faceta de sí mismo escondida y por ello no le agrada dejarse ver en público con Diego.

Cuando su mujer descubre la verdad al escuchar por casualidad unos mensajes en el móvil de Alberto, la separación es casi inevitable, porque si a Elena le hubiera resultado difícil aceptar la infidelidad de su marido con otra mujer, tolerar la versatilidad de su deseo sexual le resulta aún más inconcebible. No obstante la insistencia de Alberto prometiéndole a Elena que no volverá a hacerlo y rogándole que no le deje consigue que ella le de otra oportunidad. En ese momento es cuando se muestra en la pantalla un encuentro sexual entre Alberto y Elena, tan agradable como el de los dos hombres, pero con una diferencia significativa. En este caso no son sus gemidos y el ruido de sus cuerpos lo que se escucha de fondo, sino una música extradiegética de violines; así, el encuentro homosexual parece más instintivo, más salvaje, mientras el heterosexual más romántico y socializado.

Pero todos los esfuerzos de Alberto son insuficientes para que Elena vuelva a creer en él, especialmente cuando en un restaurante le pide que empiecen desde cero, y que le cuente desde cuándo lleva acostándose con hombres, pero Alberto es incapaz de verbalizarlo y se siente tan mal que sale precipitadamente para ponerse a vomitar en un árbol. La separación se concreta un día en que Alberto se vuelve a encontrar con Diego para hacer el amor y olvida el cumpleaños de su hijo.

Alberto, destrozado, se va a vivir entonces a un apartamento pero sigue sin sincerarse con Diego, quien al descubrir que su amante le había ocultado siempre que era un hombre casado con un hijo, en el enfado del momento se muestra poco comprensivo, ya que no entiende que Alberto necesite tanto a su mujer como a él:

- Claro que te has separado, Alberto ¿Tú crees que alguna mujer va a querer vivir con un maricón?.

Alberto intenta verbalizar lo que siente, pero el diálogo revela cada vez más que su inestabilidad



Imagen 607: Carátula del dvd de *Segunda piel* (1999)

Fuente: DVD, Barcelona: Manga Films, 2000

emocional está tornando en locura, con unas reflexiones cada vez más incoherentes que asustan a Diego, y anticipan el trágico final.

- Me cuesta... mentir. Con lo fácil que era antes... Era como si no fueran mentiras, como si fuera otra vida que me construía. Como si el daño que he hecho no fuera conmigo. Pero ahora no puedo.
- Pues mejor, Alberto. Mucho mejor.
- No, Diego. Te lo estoy diciendo. Llevo mintiéndome desde niño. ¿Tú te crees que a mí me gusta pasarme el día encerrado en esa nave? Lo odio. Odiaba la carrera, odiaba a los compañeros. Y lo odiaba sobre todo porque es la profesión de mi padre, la profesión de mi abuelo. Me he pasado la vida aprobando los exámenes de todo el mundo.
- Pues ya es hora de que empieces a ser tú, por favor.
- Si no soy ese... Si no soy ese Alberto... ¿quién soy?

La locura y la muerte es el destino que el relato ha reservado para Diego. Incapaz de integrar armónicamente su bisexualidad en una cultura cuyos valores románticos la hacen incompatible para un hombre casado, se suicida matándose con la moto.

Referencias específicas: Llamas (2001)

324 ~ *Amigo/Amado (Amic/Amat)*, de Ventura Pons (1999)

En esta adaptación realizada por Josep M Benet i Jornet de su obra teatral *Testamento*, varios personajes relacionados con el mundo universitario en la Barcelona actual se nos muestran a través de los diálogos sencillos y al mismo tiempo inflados de intensidad dramática. El amor, la amistad, la necesidad de transcendencia, la caducidad de la vida, son asuntos que se abordan aquí con una calculada contundencia que nos crea cierto desasosiego. La película recrea en un tono triste las relaciones de una pareja tópica de nuestro imaginario: la que forman el carroza solvente y el chapero macarra y bisexual.

Jaume, un profesor de literatura medieval ya maduro tiene los días contados. Padece una enfermedad indeterminada -podemos imaginar que se trata del sida, o de un cáncer- y le pregunta a su médico si en el caso de que decida dejar de sufrir contará con su ayuda para practicarse la eutanasia. Él le contesta que sí, pero le pide que se tome la medicación e intenta darle esperanzas asegurándole que hay nuevas líneas de actuación para tratar la enfermedad. El mejor amigo de Jaume es Pere, un colega suyo de la universidad al que conoce desde hace años. En una conversación llena de emotividad se nos hace saber que Jaume se ha acostado a lo largo de su vida con una cantidad considerable de señores, ha follado mucho sin atarse a nadie, pero la persona a la que más ha querido y deseado en su vida fue Pere, “Como dicen en las novelas rosas tú has sido el gran amor de mi vida”, le revela, y le explica que si prefirió no aprovecharse de la mutua ternura que sentían para llevárselo a la cama fue porque no quería echar a perder su amistad, porque no hubieran podido ser “los camaradas que se ríen y juzgan el mundo desde la complicidad”. Pere, que está casado y tiene una hija, sin duda quiere también mucho a Jaume; comenta que no sabe qué es el afecto, pero en toda su vida solo lo ha compartido con tres o cuatro personas y uno es él.



Imagen 608: En *Amigo/Amado* (1999) amor y sexo no van de la mano.

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

Ahora a quien Jaume ama de forma totalmente irracional es a David Vila, un estudiante brillante pero arrogante y antisocial al que le ha dejado un disquete con su último escrito, un ensayo acerca del *Libro del amigo y del Amado* de Ramón Llull, místico mayorquín del siglo XIII. Se trata de un bello tratado acerca del amor escrito en catalán y con influencias de la filosofía sufí, concebido para estimular entre los ermitaños la devoción a Dios. El amigo representa al hombre que ama al Amado, que es Dios, y en trescientos sesenta y cinco versículos, uno por cada día del año, se lanzan pensamientos llenos de evocaciones poéticas concebidas para hacernos sentir el amor y reflexionar acerca de sus paradojas. Dado que tanto el amante como el Amado son masculinos, para

quien esté predispuesto a ello es posible encontrar claras connotaciones homosentimentales; pero el amor del que habla Llull es puramente espiritual y está despojado de componentes sexuales. Esta dualidad entre cuerpo y alma tan característica de nuestra cultura judeocristiana es la que parece guiar la vida sentimental del protagonista, en quien el amor y el sexo no se dan fácilmente la mano: cuando está cachondo Jaume busca relaciones esporádicas o paga por conseguir sexo, y cuando ama lo hace a quienes tal vez puedan quererlo, pero no desearlo sexualmente.

Un día Jaume fuerza la situación para poder acompañar a David a su casa. La excusa es saber la opinión

que el chico tiene sobre su ensayo, pero lo que busca obviamente es intimar con él. David se da cuenta de lo que pretende el profesor, pero se muestra distante y frío con él. Le cuenta que su padre, que creía en grandes ideales, acaba en la cárcel por tráfico de drogas y se suicidó, que él no sabe lo que son esos ideales, que lo que le gusta es follar y leer, aunque leer no enseña nada, simplemente te hace pasar un buen rato. Por una llamada que escucha grabándose en el contestador automático el profesor se entera casualmente de que David acaba de dejar embarazada a otra estudiante, Alba, de diecinueve años, que es precisamente la hija de su amigo Pere; eso hace que David pierda la paciencia y le pida groseramente que se vaya de una vez, pero Jaume insiste aún más para preguntarle qué le ha parecido su ensayo y le recita uno de los fragmentos más conocidos del libro de Lluís, el versículo 198, en el que se plantea la lucha entre fe y la razón.

Tanto amaba el amante a su Amado que creía cuanto le decía, y tanto deseaba entenderle que después el amor del amigo estaba entre la creencia y la inteligencia. Creer de una manera irracional o creer desde la inteligencia. No sé qué prefiero. ¿Y tú?

A David esa salida del profesor le parecen algo totalmente fuera de lugar; se limita a romper el disquete que contenía el ensayo para mostrarle su desprecio y que no corresponde a su amor. Por el momento Jaume ignoraba que a David le gustaba practicar el sexo tanto con hombres como con mujeres y que ejercía de chaperó. Lo descubre cuando, por un poco creíble giro folletinesco del argumento, responde al anuncio de un periódico que le había parecido divertido, “escoge entre follar y hacer el amor” y le sorprende averiguar que el puto al que ha llamado y que aparece en su casa es precisamente David. Estupefacto, Jaume se resiste a los avances sexuales de David, quien está dispuesto a hacer su trabajo pero dejando bien claro que no hay vínculo emocional alguno con “la abuela”, como él le llama. Cuando Jaume le confiesa que desde que un día intervino en clase, insolente y arrogante, se enamoró de él, el joven le responde con una extrema crueldad.

Eres un pobre hombre. Estás acabado. Nunca más conseguirás que nadie te quiera y te desee. Nunca más. Tendrás que pagar tus ratos de sexo y con suerte algún profesional como yo te lo hará pasar bien (...), pero ¿afecto?. Nadie temblará cuando te acerques. Nadie te dirá que te quiere mientras la polla se le pone dura. Todo eso, nunca más.

Lo que sigue es una violenta discusión. Jaume le ofrece a David ayuda económica para que deje la prostitución y se haga cargo del bebé que está gestando Alba. Él le responde que no piensa tener hijos, que quiere pasárselo bien sin atarse a nadie y cuando se mire al espejo y su cuerpo le de la mitad de asco que le da el de él, se suicidará como hizo su padre. Jaume como muestra de amor le provoca para que abra los ojos, asegurándole que cuando se haga mayor y le salga barriguita no tendrá los cojones necesarios para suicidarse y se aferrará a la vida como un cabrón, pero si desaprovecha las oportunidades lo ve como dependiente en una tienda de calzoncillos. David le manda a tomar por culo, que es lo que le gusta, estalla en ira le da una patada en los testículos, la emprende a puñetazos, lo pateo, destroza su ordenador para destruir definitivamente su ensayo y lo deja sangrando. Así, lo que prometía ser un encuentro sexual placentero deriva en una escena típicamente antierótica.

Jaume, sentenciado como está a morir pone todos sus esfuerzos en proteger la nueva vida que gesta Alba, porque siendo el hijo de David y el nieto de Pere, los hombres a los que más quiere, encontrará la forma de perpetuarse simbólicamente él mismo. Ese gesto de amor motivado por el miedo a la muerte y la necesidad de trascendencia da finalmente sus frutos: Alba decide no abortar y David, aunque no deje la prostitución, encargarse también de mantener a su futuro hijo.

Referencias específicas: Benet i Jornet (1996), Lluís (2011), Regidor Nieto (2004, pp. 710 - 786)

325 ~ *Sobreviviré, de Alfonso Albacete (1999)*

Ágil comedia dramática y romántica, repleta de ingeniosos diálogos, que cuenta la trayectoria de Marga desde que se va de su casa a los veinte años, experimenta sus primeras experiencias sexuales desastrosas y se fuma sus primeros porros, hasta que alcanza la madurez. En la vida de la protagonista aparecen algunos personajes masculinos homo y bisexuales que juegan un papel positivo en su vida. La película hace una acertada crítica de la bifobia social, según la cual hay que ser hetero u homo de forma exclusiva. Este cuestionamiento que hace de la rigidez con la que se contempla la orientación del deseo masculino, que en nuestro imaginario está considerado como algo permanente e inmutable, es uno de los aspectos más interesantes de la cinta.

El mejor amigo de Marga es José, a quien conoce desde el instituto. En una conversación que sostienen mientras están sentados en un bar con Cintia y Roberto, una pareja de amigos, José explica que a los 18 años es cuando se dio cuenta de que no le gustaban las chicas. Cintia suelta entonces un comentario impertinente, asegurando que si la hubiera conocido a ella en su momento ahora no tendría que soportar la marginación social. Cuando Marga le defiende y le pide a Cintia que no se pase, que José no es un marginado, ella insiste

afirmando que en muchos países ser homosexual sigue siendo un delito. Como toda respuesta Jose le dice a Cintia con cara de vinagre que tener que soportarla a ella sí que es un delito. Esta conversación es un testimonio interesante de cómo a pesar de la creciente apertura en cuanto a la aceptación de la homosexualidad entre la gente joven de los ochenta y noventa, aún había quien conservaba unos prejuicios heredados del pasado, que el relato se esfuerza obviamente por cuestionar y trascender.

Jose aparece retratado con bastante simpatía, como un joven con las mismas necesidades de afecto que cualquiera. Cuando se enamora de Carlos, un azafato del puente aéreo Madrid-Barcelona, hace el trayecto aéreo hasta quince veces. En los viajes mientras observa embobado cómo Carlos da las instrucciones de seguridad a los pasajeros, imagina que el azafato le está haciendo un striptease, y cuando por fin consigue seducirle establece con él una relación de pareja estable.

Por su parte, Marga inicia un romance con Roberto, y después de varios años deciden tener un hijo; pero Roberto muere en un accidente de coche, y Marga se ve en la angustiosa situación de tener que salir adelante sola, buscar trabajo y además criar al hijo que crece dentro de ella, del que no quiere deshacerse bajo ningún concepto. En ese momento José y su novio Carlos, retratados como unos jóvenes sensibles y solidarios con su amiga, apoyan a Marga en todo, consolándola tras el accidente y apoyándola económicamente cuando da a luz. De la relación entre ellos y de su vida íntima no se dan mayores detalles: únicamente son un apoyo permanente para la protagonista, y al final de la película contraen simbólicamente matrimonio en una ceremonia privada.

Marga consigue salir adelante trabajando en uno de esos vídeo clubs de los años noventa, llenos de cintas de vídeo en VHS que los vecinos del barrio alquilan para evadirse un poco de la monotonía cotidiana los fines de semana; el relato aprovecha para mostrar los carteles y carátulas de algunos de los filmes que fueron populares en la época y de algunos clásicos anteriores. Allí es donde Marga conoce a Iñiqui. Ella ya está en la treintena, y él tiene diez años menos, pero entre ellos surge la chispa. Marga no había tenido ninguna relación destacada desde la muerte de Roberto, e Iñiqui está en un periodo de indecisión en cuanto a sus preferencias sexuales. Luego sabremos que había mantenido una relación con un chico y que se consideraba gay, pero ahora se da cuenta de que Marga le gusta mucho, lo cual le sorprende a él mismo. Para marcar esa ambigüedad de Iñiqui en cuanto a la orientación de su deseo, el relato hace que coincida por casualidad con Marga en una sala alternativa de teatro en la que se está representando un monólogo que también explora las convenciones del género, de forma carnalesca. Un actor vestido en su mitad derecha de Marilyn Monroe y en su mitad izquierda de hombre con corbata, desarrolla un divertido diálogo interno en el que su faceta masculina habla con su faceta femenina, dándose la vuelta para mostrarle al público alternativamente sus dos caras.

No, no soy Marilyn. Hay una parte de mí que se muestra así, mi lado femenino. Realmente no sé quién soy ni lo que soy. Ni siquiera sé de alguien que se sienta peor que yo. Aquella noche simplemente quise tocar el cielo disfrazado de mujer.

Al terminar la representación, al público se le da la posibilidad de que si no les ha gustado tiren al actor los tomates que previamente se les había entregado al entrar. Podemos especular que "La catarsis del tomate", así le llaman, está ideada para que los espectadores que se hayan sentido molestos por la dualidad interna que el actor ha despertado en ellos, puedan descargar libremente su agresividad, eso sí, de una forma simbólica y segura. Esa noche es cuando Marga inicia su relación amorosa con el ambivalente Iñiqui.

Durante un tiempo Iñiqui duda, porque el hecho de que Marga le guste no quita que también le atraigan los hombres, y que se sienta tentado por mantener algún contacto esporádico con otros chicos; además, al enterarse de que ella tiene un niño le entran grandes temores. Pero cuando le explica honestamente a Marga lo confundido que se siente por haberse enamorado de ella después de haber mantenido una relación homosexual durante seis meses, y comprueba la reacción carente de prejuicios de ella, todo fluye y es cuando mantienen su primer contacto sexual. A partir de ahí inician una relación de pareja con una sexualidad satisfactoria y con un mayor compromiso. El relato se encarga entonces de ensalzar sus momentos de felicidad de un modo bastante típico, a través de una sucesión de situaciones agradables: los enamorados planean viajes, van al cine, pasear con el niño. Viven alegres momentos de intimidad. Pero al mismo tiempo se empiezan a extender los rumores en su entorno. Los que pensaban que Iñiqui era gay se sienten confundidos: unos dicen que debe estar fingiendo y que está empleando a Marga como un tapadera, otros que prefieren que esté con ella que con su exnovio Óscar. El que parecen comprender mejor a Iñiqui es el actor



Imagen 609: José, el mejor amigo de Marga, con su novio Carlos. *Sobreviviré* (1999)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005

que había representado la escena anteriormente descrita en la que exploraba la masculinidad y la feminidad del hombre, quien opina con sencillez que "será que le da a todo, será que es bisexual"; también una cubana que comenta que en su país hay mucha gente a la que le da lo mismo "comerse un plátano que una papaya".

A pesar de todos los miedos que sienten, Marga e Iñaki mantienen su relación durante más de un año, y su ruptura no supone ningún trauma para ellos.

326 ~ *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar (1999)

En esta coproducción con Francia, el maestro del melodrama presenta una intrincada historia llena de mujeres retratadas con simpatía, incluyendo una pareja de lesbianas. La sexualidad entre hombres sin embargo aparece intensamente problematizada en la cinta: en primer lugar porque se ubica casi únicamente en ambientes marginales ligados a la prostitución; en segundo lugar porque esta conducta queda encarnada en una figura masculina monstruosa, una transexual bisexual infectada del sida de la que obviamente el público tiende a desidentificarse, y que en cierto modo porta la sombra colectiva inconsciente en la que está sumida la homosexualidad en nuestro entorno cultural. Este personaje entronca con toda una tradición de relatos que problematizan a los seres que se hayan a medio camino entre el hombre y la mujer por su apariencia externa o por su androginia interior. No obstante, para suavizar el mensaje se incluye a otra transexual que retratada de forma más positiva, aunque solo logra salirse parcialmente del estereotipo.

La protagonista es Manuela, una madre soltera que trabaja como enfermera en la unidad de coordinación de trasplantes de un hospital de Madrid. Ha tenido que hacerlo todo para sacar adelante sola a su hijo Esteban, que ahora tiene diecisiete años. Un día asisten juntos a una función teatral en la que la artista principal es Huma: una versión de teatral *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*) de Tennessee Williams (ya hemos mencionado la adaptación al cine que hizo de ella en 1951 Elia Kazan). Como el chico la admira se quedan esperando a que ella salga para pedirle un autógrafo. Mientras charlan le pide a su madre que le cuente por fin todo sobre su padre y aunque a ella no le parece buena idea promete que así lo hará. En ese momento, bajo la lluvia, sale del teatro Huma con la segunda actriz, que es su novia, y se meten enseguida en un taxi. Esteban intenta en vano conseguir el autógrafo y sale corriendo tras el taxi con el resultado de que muere atropellado y se producen las subsiguientes escenas dramáticas intensificadas por el hecho de que Manuela tiene que donar los órganos de su hijo en su centro de trabajo.

Destrozada decide viajar a Barcelona, donde vivió 17 años atrás, para buscar al padre de su hijo, antes llamado Esteban y ahora Lola, a quien nunca llegó a decirle que estaba embarazada de él. El primer lugar al que acude es a un sórdido espacio donde las prostitutas y travestis se exhiben ante los vehículos que circulan por la carretera. Allí localiza a su vieja amiga la Agrado, una travesti a la que su chulo está apaleando brutalmente; Manuela consigue neutralizarlo con un golpe en la cabeza y luego acompaña a la Agrado a su casa. Cuando Manuela le pregunta acerca de Lola, ella le explica que lo último que sabe de ella es que después de haberle dejado entrar en su casa le había desvalijado la casa y se había llevado sus joyas y sus ahorros.

Poco a poco, vamos enterándonos de lo que le ocurrido entre Manuela y su marido. Se casó con Esteban, quien la dejó en Barcelona para irse a trabajar a París. Allí se puso las tetas sin avisarla, al mismo tiempo que la Agrado, quien antes había sido camionero, pero luego se pasó a puta. Cuando Esteban, convertido en Lola, regresó a Barcelona después de dos años, Manuela lo aceptó. Lola se tiraba a todo el que pasaba de cualquier sexo mientras con ella se comportaba como un machito celoso, y además se enganchó a la heroína. Para colmo, después de diecisiete años la monstruosa Lola ha dejado recientemente embarazada a la Hermana Rosa, una joven monja que la había ayudado a desintoxicarse, y le ha pegado el sida. "Lola tiene lo peor de un hombre y lo peor de una mujer", comenta Manuela.

Lola y Agrado constituyen polos opuestos. Mientras Lola se nos hace odiosa, Agrado resulta más simpática, aunque queda reducida a un papel cómico. En un monólogo improvisado la Agrado enumera con



Imagen 610: Arriba Lola y Manuela en sus buenos tiempos; abajo La Agrado, el polo opuesto de Lola. *Todo sobre mi madre* (1999)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

mucha gracia lo que le ha costado cada operación: rasgado de ojos, nariz, tetas, silicona en los labios, limadura de mandíbulas, cadera y culo, reducción del pómulo y depilación láser. "Cuesta mucho ser auténtica, señoras, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma", resume Agrado. Tiene además un cierto éxito tanto con algunos hombres como con algunas mujeres por la curiosidad que despierta; nunca llegó a operarse el rabo, dice ella, porque le iba bien para el oficio. El relato intenta dar un mensaje normalizador de la transexualidad cuando la Agrado encuentra un trabajo como asistente de la actriz Huma de su novia y así puede dejar de ejercer la prostitución.

La película termina con la muerte de la monja Rosa en el parto y el nacimiento de un bebé del que acabará encargándose Manuela. En el entierro es donde vuelve Manuela a encontrarse con Lola. Sollozando le recrimina que en un cementerio es en el único lugar donde podrían encontrarse: "No eres un ser humano, Lola, eres una epidemia"-es lo primero que le dice. La figura de Lola, con muletas, enferma de sida, vestida de negro y con gafas oscuras es la representación misma de la Muerte.

327 ~ *Érase otra vez (Era outra vez)*, de Juan Pinzás (1999)

A continuación analizamos la trilogía que Pinzás dirigió siguiendo las normas del cine Dogma 95, un movimiento fílmico vanguardista que fue promovido en 1995 por los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg, quienes lanzaron el "manifiesto dogma" y crearon un grupo de cineastas dispuestos a aceptar ciertas reglas. Entre otras, que el rodaje debía realizarse siempre en escenarios reales, sin el empleo de decorados; con la luz natural del lugar en el que se desarrollara la escena, sin emplear focos de colores ni filtros; con música únicamente diegética, es decir, nunca superpuesta de forma artificial a las imágenes. La propuesta de los daneses tuvo cierto éxito entre los directores europeos porque abarataba costes al mismo tiempo que posibilitaba contar historias de forma más directa y más realista, poniendo el peso en los diálogos y en la interpretación de los actores. Se formó así un grupo que duraría una década, y que incluso otorgaba certificados a quienes quisieran adherirse; Juan Pinzás es el director Dogma español por excelencia.

Las tres cintas, *Érase otra vez* (1999), *Días de boda* (2002) y *El desenlace* (2005) describen la trayectoria de Rosendo, un trepa poco escrupuloso cuyo único objetivo es triunfar como escritor, y que emplea su capacidad de seducir tanto a hombres como a mujeres para su beneficio. Dado que muchos de los personajes se repiten, aunque en ocasiones cambien los actores que los interpretan, y hay cierta continuidad en la historia, es preferible estudiar las tres cintas juntas.

Érase otra vez (1999) es bilingüe, tanto como lo es la vida cotidiana en regiones que tienen la fortuna de que sus gentes conozcan dos idiomas, como ocurre en Galicia. Los personajes hablan normalmente su lengua materna, pero también el castellano cuando se hace necesario. Aunque para cualquier hispanohablante el gallego suele ser fácil de comprender, la película hace una concesión y subtitula en español los diálogos que se pronuncian en gallego.

Cuenta la historia de un grupo de amigos que estudiaron juntos en la facultad de periodismo, y que diez años después de finalizar sus estudios se reúnen tal como habían acordado. Han decidido pasar un fin de semana en casa de Rosendo, porque como ha obtenido gran éxito como escritor es quien dispone de un lugar más amplio: un chalet con piscina. La historia comienza con Rosendo que llama por teléfono a Nacho, el único con el que ha mantenido algún contacto, para recordarle que el encuentro será el próximo fin de semana y pedirle que corra la voz. Por la forma en la que se despiden el espectador se da cuenta de que no deben ser heteros en un sentido ordinario:

- Un besazo en los morros, tigre -dice con cierta picardía Nacho.
- Un beso, maricón -responde Rosendo.

La siguiente llamada de Nacho es a una presentadora de televisión, Beatriz "The Best", quien le comenta que si no fuera gay habría hecho el amor con él más de mil veces.

De los jóvenes treintañeros que se reúnen en casa de Rosendo, el único que en principio es explícitamente gay es Nacho, quien en cierto momento explica que su padre le pegaba para enderezarle porque en su familia no podía haber "un maricón de mierda"; se dio cuenta que su filosofía de la vida era disfrutar el presente, y que decidió escribir sobre el mundo de la cultura y el espectáculo, en el que "la sensibilidad gay juega a mi favor".

El resto del grupo está compuesto por varias parejas hetero a las que vamos conociendo a través de sus

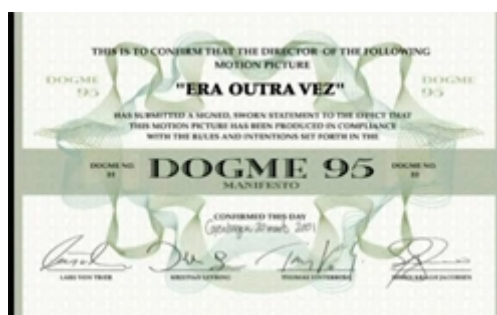


Imagen 611: Certificado Dogma otorgado en el 2001 a *Érase otra vez* (1999)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2004

diálogos, en los que se revela su carácter y los problemas que tienen en sus respectivas relaciones. Los únicos que no vienen solos porque no tienen pareja son Nacho, Rosendo, y Loreto, una pintora con poco éxito que consigue aquí conquistar el amor del chico al que quiere. El relato se recrea en varias de las relaciones sexuales y amorosas hetero, que a veces llegan a ser verdaderamente explosivas. La única relación explícitamente homosexual aparece en boca de Nacho, que cuenta un suceso muy morboso que experimentó cuando estaba haciendo la mili. Explica que oyó cómo unos reclutas estaban violando detrás de los barracones a un chico novato que por su apariencia física era casi como una mujer. Los soldados le invitaron a unirse a ellos y al ver que chico lo miraba con deseo, se lo folló y ambos llegaron al orgasmo obteniendo un placer inimaginable. La historia, en todo caso no se libra del cliché según el cual la homosexualidad va unida a la muerte. De forma innecesaria, y con objeto de aumentar su carga dramática, Nacho aporta un dato muy poco creíble: cuenta que el chico murió dos semanas después por un cáncer de piel.

De las diversas relaciones que se establecen en el grupo de amigos, nos detendremos en la ambigua amistad que hay entre Nacho y Rosendo. Por la noche, mientras las otras parejas están ya durmiendo, discutiendo o haciendo el amor, los dos amigos nadan en la piscina. Cuando salen, Nacho le comenta a Rosendo que en la Universidad había estado enamorado de él; este le responde que eso ya lo sabía porque nunca se lo había ocultado, pero que a él no le gustan los tíos, que no es gay. Sin embargo Nacho le insiste y afirma que no se lo cree, teniendo en cuenta que nunca se ha sabido que haya tenido alguna relación con una mujer, que a lo mejor ellos se están perdiendo algo, hasta que Rosendo un tanto molesto le da las buenas noches y se va.



Imagen 612: Nacho y Rosendo. Amistad entre un gay y un hetero. *Érase otra vez* (1999)
Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2004

Nacho sin embargo no deja de intentar llevar a Rosendo a su terreno. Así, cuando éste se está bañando a solas en su lujoso cuarto de baño, con música clásica de fondo, Nacho entra y sin pedir permiso se desnuda y se mete dentro con él. Rosendo finge sentirse molesto, pero pronto se ponen a jugar, con gran alborozo y grandes risotadas. Esos agradables momentos los interrumpe deliberadamente Patricia, una chica a la que los demás no aprecian demasiado. Rosendo se justifica asegurándole que no es lo que ella cree, y Nacho sale de la bañera irritado, momento que Patricia aprovecha para meterse en la bañera con él. Rosendo la desprecia con amabilidad, asegurando que ya lleva demasiado tiempo en el agua.

Mas tarde, sentados en la piscina con los pies en el agua, Nacho sigue insistiendo, le besa ligeramente en la boca y le pide que acepte de una vez su homosexualidad. Rosendo vuelve a reafirmar dice que no es gay, que le gustan las mujeres, a lo que el otro responde que en la bañera estaba a tono, y que entonces debe ser bisexual, darle a la carne y al pescado Todo eso lo observa Patricia, que claramente ha puesto en su punto de mira a Rosendo, probablemente por su dinero. Cuando Rosendo entra de nuevo en la casa se encuentra a Patricia en la bañera. Ella parece ya comprender cual es el punto débil del escritor: le reta diciéndole que ha visto cómo se morreaba con Nacho, y se lamenta que no le pueda echar un buen polvo. Rosendo decide demostrarle que sí puede con cierto desprecio, pero "con protección, no vaya a ser que me contagies algo".

Se insinúa que al final Rosendo acaba iniciando una relación con Patricia, quien ha conseguido su objetivo, pero en cuanto a él se han suscitado algunas dudas. ¿Significa algo que haya reaccionado sexualmente mientras jugaba con Nacho en la bañera?; ¿tuvo relaciones con Patricia únicamente para demostrar su virilidad, o es que prefiere realmente a las mujeres?

Estos interrogantes quedan resueltos en la segunda película de la trilogía *Días de boda* (2002). Rosendo resulta ser un trepa que ha concertado un boda de interés con Sonia, la bella hija de un importante editor, con el objetivo último de conseguir el Premio de Letras Hispánicas. Su futuro suegro extrañamente parece sentir gran aprecio hacia Rosendo, y desoye las advertencias de su mujer, que desconfía profundamente de él. Rosendo consigue engañar a Sonia, pero no a sus amigos, quienes conocen perfectamente lo ambicioso que es y la falta de escrúpulos que le caracterizan, además de que le gusta "tanto la carne como el pescado". El día de la boda, que tiene lugar en un lujoso parador de turismo, aparece por sorpresa su amigo Nacho, quien como siempre le recuerda las experiencias pasadas que vivieron y muestra lo atraído que se siente hacia él. Ahora trabaja en la prensa del corazón, escribiendo cotilleos sobre los famosos. Rosendo le trata con bastante desdén, y le pregunta por qué no se busca un amante que le de caña para así no tener que venir de vez en cuando a tocarle a él los cojones. Todo es en realidad un juego, una broma frívola.

Sabiendo lo que sabe, el espectador se enfrenta a la boda con una sensación de escepticismo y de desencanto: la ceremonia es fría, las conversaciones superficiales, las felicitaciones vacías, las alabanzas

falsas. Durante el banquete el editor pide disculpas y se ausenta durante un rato. Poco después Rosendo se levanta para lavarse las manos. La sorpresa llega entonces, cuando vemos que ambos se reúnen en el baño a esnifar coca, y Rosendo abraza por detrás a su suegro. Nos damos cuenta entonces de que primero sedujo al padre, y luego a la hija con el fin de trepar en el mundillo editorial. En la conversación que mantienen en el baño Rosendo intenta justificarse ante su suegro asegurando que se enamoró de Sonia porque le recordaba en muchas cosas a él. Este no le cree. Disgustado le dice que todo ha terminado entre ellos, y que si hubiera sabido las consecuencias nunca se hubiera hecho su amante.

Públicamente Rosendo trata de negar lo que todo el mundo excepto su ingenua esposa sabe. En cierto momento se le acerca Nacho con quien comienza una fuerte discusión. Todo termina en un beso forzado que le da Nacho a Rosendo, y que por casualidad presencia su suegro, el cual entra en un estado de ira mezclado con celos. Entonces discuten ellos y de nuevo la conversación termina con un beso que le da en este caso Rosendo a su suegro, lo cual presencia la esposa de éste.

Todas estas complicaciones y trifulcas hacen que el matrimonio esté a punto de fracasar, pero a pesar de todo Rosendo consigue tranquilizar a su nueva esposa y pasa la noche haciendo el amor con ella, imágenes que se llevan a la pantalla con un suave erotismo. Nacho, por su parte, duerme con un ligue esporádico al que por la mañana ignora y desprecia; la relación en este caso se omite totalmente. al contrario que la que mantienen los recién casados. Al día siguiente sigue complicándose el enredo cuando la madre de la novia seduce a Rosendo y ambos inician una relación en las duchas; su objetivo que su hija les sorprenda y romper su matrimonio. A punto está de conseguirlo, aunque al final se insinúa que Sonia vuelve a perdonar a su marido.

En la última película de la trilogía, *El desenlace* (2005), Juan Pinzás vuelve a retomar el hilo biográfico de Rosendo, aunque ahora está interpretado por otro actor. Han pasado los años. Rosendo ha obtenido el tan ambicionado Premio de las Letras Hispánicas e inmediatamente se ha divorciado de su mujer. Ahora se reúne con algunos de sus amigos, un director de cine y un productor para organizar una adaptación al cine de su última novela. Al llegar al hotel en el que se van a alojar para preparar el guión vemos brevemente que Rosendo llega acompañado de un chico más joven y que los dos se despiden con una conversación un tanto tópica y luego se dan un beso en la boca.

- Bueno, cuando acabes el trabajo nada de tontear por ahí, nada de ligoteos.

- Anda, pero ya sabes que te quiero y que no te voy a poner los cuernos, bueno, mientras tú no me los pongas a mí, claro.

Sabemos algo más de esta relación por un cotilleo que intercambia el productor con el futuro director de la película.

Rosendo es gay, y después del divorcio sus círculos más íntimos dicen que es bisexual. Ahora está enamorado de un chico que actúa en un cabaré, Fabio. Tiene éxito por las noches, una especie de *drag queen*. Quiere ser... se quiere operar. Quiere ser mujer. Está muy enamorado.

El hecho de que Fabio sea en realidad casi una mujer deja de nuevo en la indefinición sexual a Rosendo, que ahora se ha implicado en una relación que no puede considerarse estrictamente homosexual. Vemos una de las actuaciones de Fabiola en un pub. En su número cómico se burla de la cantidad de anglicismos inútiles que usamos los españoles solo para sentirnos modernos. En este sentido se sale de la imagen tópica de la transformista que imita a las estrellas de la canción; aquí parece una mujer indistinguible. En el resto, encarna el estereotipo de transexual que se prostituye y tiene como objetivo principal en su vida operarse para convertirse en mujer. Por su aspecto andrógino parece atraer mucho a los hombres. Inicia una relación con el productor, a quien le parece un ser fascinante e intrigante hasta que pasa su primera noche con él; verle desmaquillado y roncando hace que se le vaya todo el encanto. Entretanto, Rosendo, que sigue caracterizándose por la volatilidad de su orientación sexual tiene una relación con la pareja del futuro director de su película. Como en su anterior filme, las relaciones heterosexuales aparecen representadas con mayor erotismo que las homosexuales, bastante menos atrayentes y ligeramente ridiculizadas.



Imagen 613: Fabiola se sale solo parcialmente del estereotipo de transexual en *El desenlace* (2005)

Fuente: DVD. Madrid: JRB, 2007

328 ~ *Marta y alrededores, de Nacho Pérez de la Paz (1999)*

Comedia romántica de enredos amorosos e infidelidades en torno a un grupo de amigos treintañeros de ambos sexos entre los que se encuentran integrado un chico gay de forma desproblematizada. La protagonista es Marta, una joven un tanto apocada que nunca ha conocido el amor y que lo anhela. Lleva tiempo enamorada de Julio, el novio de su mejor amiga Elisa. Pero Julio sigue viéndose en secreto con su anterior novia, que es precisamente la hermana de Elisa. La mayoría de los personajes nos ofrecen en algún momento datos de su pasado a través de monólogos intimistas acompañados de una sucesión de fotografías.

Un día se juntan todos en la casa que Julio acaba de comprar para ayudarle a pintarla. Entre otros hay una vegetariana anoréxica y una pareja en la que él es reactivo a tener hijos. También está Néstor, un chico del que nos damos cuenta que debe entender cuando exclama "¡Vaya chulazo!" al ver entrar a un sensual instalador de telefónica extremeño, con el mono de trabajo abierto enseñando el pecho. Cuando ha terminado su trabajo Elisa se le acerca seductora, y también lo hace Néstor, con quien tiene lugar un diálogo breve, pero revelador.

- Oye, ¿sabes que este teléfono va de puta madre?
- Claro.
- Es que el mío se oye fatal.
- Llama a averías.
- ¿Y vendrás tú?
- Puede ...

Con ese "puede...", que hace sonreír a algunos de los que oyen la conversación, el instalador deja claramente abierta la puerta a Néstor, pero como se despidió mirando a los dos expresa que potencialmente está interesado por ambos sexos. Efectivamente, luego sabremos que ha iniciado una relación paralela tanto con Elisa como con Néstor, y que los dos están encantados con él. El instalador encarna por tanto la figura del varón masculino y bisexual, que es deseado tanto por los hombres como por las mujeres; aunque su papel es irrelevante, no está estigmatizado, y de hecho hay una imagen en la que las gotas de agua le caen por el pecho y por uno de los pezones que rezuma un intenso erotismo.

Néstor, por su parte, es exclusivamente homosexual. Le cuenta a Elisa que tuvo una relación prolongada con otro amigo común, Marc. Cuando comenzaron a estar juntos quedaron en que sería sin ataduras, pero a Néstor como estaba enamorado le molestaba cada vez más que Marc tuviera sexo con cualquiera, en saunas y cuartos oscuros, hasta que acabó por dejarle, aunque ahora se arrepiente de haberlo hecho. Elisa le expresa su preocupación por el sida, tal como están los tiempos, pero Néstor la tranquiliza: le explica que se ha hecho las pruebas, y que de todas formas Marc sabía lo que se hacía, es decir, insinúa que practicaban el sexo seguro.

Más adelante, en una conversación entre Marta y Marc, que se encuentran por casualidad en la escalera, nos enteramos de que Marc ha estado viviendo en Inglaterra y ahora ha regresado. Qué él también había estado enamorado de Julio, y que tal vez por eso el tiempo que mantuvo una relación con Néstor no pudo responder a su amor y se tiraba todo lo que se movía para demostrar que era muy moderno y muy liberado. Cuando empezó a decirle a Néstor que le quería, este ya ni le preguntaba, y así es como terminó la relación, cosa que ahora lamenta. Al hablarnos de su pasado a través de una de esas escenas retrospectivas que ya hemos mencionado, Marc nos explica:

Siempre he sido gay, marica. Cuando era pequeño quería ser una niña. Es curioso, pero a ninguno de mis amigos le importaba. Cuando jugábamos por ejemplo a indios y americanos, yo decía ¿Vale que soy una india muy guapa?, y a todos les parecía bien... Los problemas vinieron más tarde, cuando alguna niña empezó a sentir que tenía más derechos que yo, solo porque era una niña. Pero eso ocurrió cuando empezábamos a ser mayores, y entonces también gané yo. Creo que todos mis amigos se acostaron conmigo... A veces he hablado con amigos que también entienden y dicen que no se plantearon nada hasta los doce o trece años. Me da qué pensar, yo estoy bien así. Para nada me gustaría ser una tía, menuda maruja sería, pero quizá sea por haberlo reprimido tanto desde siempre, por tener claro lo que podía y no podía ser. A lo mejor soy un transexual tan reprimido que ni siquiera me siento ya así. ¿Por qué será que los gays le damos tantas vueltas a todo?.



Imagen 614: Al sensual instalador de Telefónica le interesa tanto Néstor como Elisa en *Marta y alrededores* (1999)

Fuente: VHS. Barcelona: Filmax, 2000

Lo más intrigante, y lo que convierte a este personaje en un individuo peculiar, es el hecho de que de niño y adolescente se sintiera niña, pero que de adulto su identidad sexual fuera inequívocamente masculina. Las dudas de Marc acerca de la posibilidad de ser un transexual reprimido reflejan la problematización de su identidad y la centralidad que tiene la sexualidad en su biografía; aunque él mismo es consciente de ello, y de sus pensamientos obsesivos que le asaltan en ocasiones.

Al final de la historia Néstor lleva en el coche a Marc al aeropuerto, pues éste ha decidido volver a irse de España. Allí le insinúa a su ex que si él se lo pidiera se quedaría, pero Néstor tiene claro que eso ya no es posible. Tal vez no ha alcanzado el amor ideal, pero pasa buenos ratos con el amante que comparte con Elisa, el instalador de teléfonos extremeño.



Imagen 615: Marc de niño y adolescente se sentía niña, pero en su edad adulta hombre. *Marta y Alrededores* (1999)

Fuente: VHS. Barcelona: Filmax, 2000

329 ~ *Novios*, de Joaquín Oristrell (1999)

Se trata de una comedieta coral de enredos amorosos hetero que incluye tangencialmente a dos personajes masculinos cuya relación homosexual queda tratada de forma superficial, grotescamente ridiculizada y presentada como una opción poco deseable. Aunque es cierto que el guión se ríe sin contemplaciones de todos los personajes, el tratamiento que se hace de estos dos en concreto es diferente, ya que están incluidos en el relato más que nada para desencadenar la carcajada a través de sus risibles diálogos y actos absurdos.

Arturo es cocinero y propietario del restaurante Camelot, especializado en banquetes de boda. Paz, la mujer de Arturo, ignora que su marido tiene como amante a Cristal, su ayudante en la cocina e hija de su mejor amigo, un policía llamado José que a su vez está deseando seducir a Paz. Cristal, cuyo máximo deseo es casarse y harta de tener un rollo con su jefe, se enamora entonces del hijo de Arturo, Arturito, que es medio tonto desde que a los seis meses se cayó de los brazos de su padre y se abrió la cabeza..

Todo esta guirigay amoroso se despliega en un entorno católico. Cristal y su menor amigo, Merlo, un policía un tanto fino y bastante amanerado, han ido a la iglesia a confesarse. Merlo habla con un cura joven recién incorporado a la parroquia, y aunque tiene muchos reparos acaba por confesarle que se ha enamorado de otro hombre. Los comentarios del cura le encantan: que el amor no tiene género, que todos los hombres son iguales a los ojos de Dios, que debe confesar sus sentimientos a la persona que ama. Además es muy indulgente con él y solo le manda un Padrenuestro y un Ave María, lo cual le entusiasma. Lo que ignora el cura es que de quien está enamorado el policía es de él.

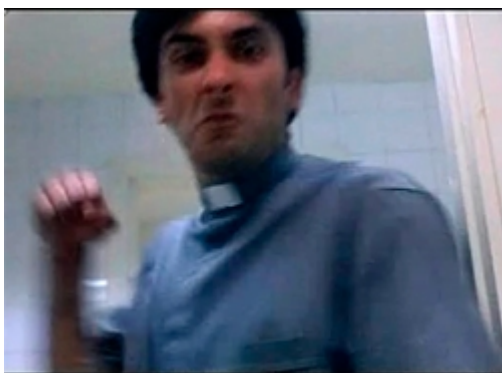


Imagen 616: Punto de vista moralizante y anticlerical: un sacerdote tonto, ridículo e incoherente se enamora de un policía amanerado. *Novios* (1999)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005

Así, en una fiesta, siguiendo el consejo del sacerdote se dispone a expresarle su amor. Significativamente esta confesión se desarrolla en los retretes del local donde se celebra la fiesta, lo cual evoca la analidad y ubica esa situación en un lugar de encuentro sexual típico entre los hombres. El cura está sentado en la taza, y juega ridículamente con el papel higiénico. Merlo, decidido, entra en el habitáculo anexo para dirigirse a él y pedirle que le confiese. El cura le responde que aunque no es el lugar más adecuado, dado que Dios está en todas partes, está de acuerdo, y que le diga lo que tenga que decir a través de la pared. Cuando Merlo le explica que el hombre al que ama es él, la actitud aparentemente tolerante del sacerdote se transforma en una ira irrefrenable. Se levanta, abre la puerta del retrete en el que está sentado el policía, y le pega un fuerte puñetazo en la cara. Para acentuar la otredad que supone el amor entre personas del mismo sexo

en un entorno en el que el heterosexismo es lo que impera, el momento en que Merlo sale del baño con la cara destrozada coincide con el momento en que Arturito declara públicamente su amor a Cristal, y le muestra el anillo de boda que le ha comprado. Cristal acepta y todo el mundo aplaude. Entretanto Merlo se va, y el cura sigue tan tranquilo en la fiesta como si nada hubiera ocurrido. Pero al día siguiente parece que el

cura se lo ha vuelto a pensar y se acerca al gimnasio donde sabe está Merlo para expresarle que está avergonzado y pedirle disculpas por lo ocurrido. Inician entonces una relación, incluso en cierto momento vemos que han ido a un hotel para tener un encuentro sexual, pero fuera del hotel estalla una bomba, ante lo cual el cura afirma temeroso que eso es un castigo del cielo, revelando una culpabilidad tan absurda como poco creíble.

La película termina en boda, la de Cristal con Arturito. El cura, de nuevo, se comporta de forma exageradamente ridícula. Carraspea, se le ve nervioso, se limpia la boca en el traje de oficio. "Este cura parece tonto" o "A mí nunca me gustó" son los comentarios que se oyen entre los asistentes a la boda. Después de anunciar que si alguien conoce algún impedimento para que se celebre esta boda hable ahora o calle para siempre, dice lloroso que él si conoce un impedimento -entendemos que el hecho de que haya roto su promesa de castidad con una relación homosexual- y sale huyendo sin celebrar la boda, perseguido por su novio. El público se ríe y, por supuesto, se desidentifica de esa relación homosexual.

330 ~ *¿Entiendes? (Porquoi pas moi?), de Stéphane Giusti (1999)*

Es una coproducción hispano-franco-suiza cuya acción se desarrolla en Barcelona, ciudad en la que cuatro jóvenes franceses que rondan los treinta han montado una modesta editorial de libros de ciencia ficción y de cómics eróticos. Dos de ellas, Eva y Camille son lesbianas, Nico es gay y Lili hetero. Tanto Eva y Camille como Nico muestran una orientación sexual fija y estática, sin el menor resquicio de ambigüedad sexual.

Eva lleva un estilo de vida promiscuo, con múltiples aventuras, y comparte piso con Nico, a quien vemos al principio de la película acostado agradablemente con uno de sus ligues. Eva y Nico han hecho creer a sus respectivos padres que son pareja para evitarse problemas. Por su parte Camille mantiene desde hace varios años una relación estable con Ariane, una filósofa que tiene muchos proyectos pero no lleva ninguno a la práctica porque en realidad no le gusta trabajar. Por último está Lili, la única heterosexual del grupo que acaba de romper con un chico y cree que puede estar embarazada.

Josepha, la madre de Camille, es la única que conoce la homosexualidad de su hija. Tanto Ariane como Eva y Nico se lo han ocultado a sus respectivos padres hasta ahora, pero animados por Josepha deciden organizar una reunión de fin de semana para hacérselo saber en una salida del armario colectiva. Allí acuden los padres de Eva, el torero Marou y su esposa. También la madre de Nico, que es la famosa cantante Sara Manuel, y los de Ariane, un catedrático ultraconservador especializado en genética y su mujer. A todos ellos se unen los padres de Lili, un dúo que se gana la vida cantando por los pueblos con el nombre de Toni y Diane; aunque ella es hetero ha pensado que puede ser divertido gastarle una broma a sus padres revelándole también su lesbianismo.

La reunión da lugar a diálogos entre tensos y divertidos cuando los jóvenes revelan sus preferencias sexuales. El mismo hecho de que sientan la necesidad de confesar ese detalle íntimo a sus padres con miedo a la reacción que ellos puedan tener es significativo: después de siglos de indagación e intervención en los más pequeños detalles de la sexualidad humana, estos jóvenes aún se ven obligados a proclamar sus placeres íntimos con objeto de obtener una especie de absolución paterna. Por lo demás, la revelación da lugar a que los padres contrasten sus distintas posturas: los que tienen un pensamiento más de izquierdas lo contemplan como un asunto poco problemático, mientras que los más conservadores se manifiestan más intolerantes. El que da la explicación más grotesca es el médico genetista, quien afirma que su hija Ariane es "una degenerada, una enferma, su ADN ha sido contaminado por algún parásito, algo así como una anomalía genética"; obviamente el relato no simpatiza con la medicalización de la homosexualidad, y retrata al doctor como un ser intolerante y carente de amor hacia su hija con el que es difícil identificarse. Por eso, con objeto de ridiculizarlo, pone en su boca un hipótesis deliberadamente absurda: que en nuestro cerebro hay un gen específico de la homosexualidad, que solo hay que impedir que



Imagen 617: Una virgen sensual canta *Crazy* mientras Nico y Manuel se besan. *¿Entiendes?* (1999)

Fuente: DVD. Paris: Tritar Home Video, 2000

degenere y que es operable, como un tumor. La crítica es aquí bastante mordaz, porque la ciencia a partir del siglo XIX ha lanzado y sigue lanzando hipótesis y proponiendo tratamientos tan errados como este para "curar" la homosexualidad.

La sorpresa llega cuando a raíz del debate que ha surgido la madre de Nico, la cantante Sara Manuel, revela públicamente que al principio de su carrera profesional, cuando trabajaba con Diane, la madre de Lili, las dos estuvieron liadas, enamoradas y que esa fue la etapa más bonita de su vida. Ahora que se han reencontrado las dos cantantes deciden seguir juntas. Muestran así ser más flexibles y ambivalentes que ese grupo de jóvenes tan convencidos de tener una orientación sexual inalterable. La conducta de Sara y Diana es lo que realmente da sentido al título de la película; tanto el *Porquoi pa moi?* como el *¿Entiendes?* son expresiones que sugieren la posibilidad de estar abierto a una experiencia con alguien del mismo sexo, no tanto a una identidad hetero u homo fija.

Hasta ahora el relato había dejado a Nico en un segundo plano, pero eso se compensa al final de la historia con una escena romántica. Nico ha ido al gimnasio. En los vestuarios charla con un chico llamado Manuel con el que sabemos ha tenido fantasías sin haberse atrevido nunca a decirle lo que siente por él. Ahora le explica sin temor y al mismo tiempo sin esperanza que le gusta mucho y que cree que se ha enamorado de él. Sale del gimnasio sin esperar una respuesta. Es de noche. Se comienza a escuchar la conocida balada *Crazy*, de la cantante norteamericana Patsy Cline, que fue muy popular a principio de los sesenta, y cuando Nico mira al cielo ve que quien la entona es una virgen rodeada de ángeles y con una corona de luces brillantes; digamos que siendo mucho más sensual y amorosa que las vírgenes tradicionales, constituye un ideal de mujer más ajustado a nuestra época. Entonces se da cuenta de que Manuel se le acerca. No sabemos si realmente ha salido del gimnasio detrás de él, o si es otra de sus fantasías románticas. Los dos chicos se abrazan y se besan entre un mar de luces que brillan en la oscuridad de la noche.

331 ~ *Se buscan Fulmontis*, de Álex Calvo-Sotelo (1999)

Es una producción dirigida al público juvenil que incluye de forma anecdótica la figura de un travesti con objeto de lanzar una especie de advertencia moral acerca de la desgracia que puede acontecerle a un joven que se atreva a transgredir los límites impuestos por la sexualidad heteronormativa dedicándose a la prostitución masculina.

Se inspira vagamente, y sin llegar a alcanzar ni por asomo su calidad, en la excelente cinta de carácter social inglesa *Full Monty*, de Peter Cattaneo (1997). En ella se contaban las peripecias de un grupo de amigos que tras el cierre de la fábrica de acero de Yorkshire se quedan desempleados y tratan de salir de apuros económicos organizando un espectáculo erótico dirigido a las mujeres de su ciudad.

La película española narra la historia de tres amigos de un barrio obrero de Madrid que, acuciados por el desempleo, deciden responder a un anuncio en el que se piden jóvenes para hacer striptease. En realidad lo que hay detrás es un negocio de gigolos.

El que menos reparos de los tres pone es Nacho, a quien no parece importarle demasiado prostituirse, incluso aunque sea con clientes masculinos; en broma comenta que total, ya está acostumbrado a que le den por culo toda la vida. Pero ocurre algo que le hace pensárselo dos veces cuando va a visitar a su padre al hospital. En otra de las camas de la habitación hay otra persona totalmente escayolada. Le preguntan a la enfermera si es hombre o mujer, a lo que ella responde que es un travesti de los que se ofrecen en el periódico. Fue a un hotel, y después de hacer lo que tuviera que hacer, le pegaron una paliza, le prendieron fuego y lo tiraron por la ventana, por lo cual ahora está irreconocible. Este espeluznante relato lo escucha atentamente Nacho, quien evidentemente teme que eso pueda ocurrirle a él si decide iniciarse en ese mundillo.



Imagen 618: Travesti espantosamente desfigurada en *Se buscan Fulmontis* (1999)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2000

332 ~ *Muertos de risa*, de Álex de la Iglesia (1999)

Comedia heterocentrada que únicamente alude al asunto de la sexualidad entre hombres a través de un gag cómico. Cuenta las absurdas peripecias de dos individuos patéticos que intentan abrirse camino como humoristas en la España de inicios de los setenta y consiguen triunfar con el nombre artístico de de Bruno y Nino. A los dos les gustan inequívocamente las mujeres, y tienen alguna que otra discusión por temas de faldas, pero al principio de la historia se incluye una de esas situaciones equívocas que son propias

de la modalidad indirecta.

Se acaban de conocer en la discoteca de un pueblo a la que han ido a actuar por separado, y que azarosamente termina siendo destruida por un incendio. Pasan la noche entonces en casa de Nino, que vive solo con su madre en un pueblo cercano. En un armario Nino tiene guardada una especie de muñeca confeccionada con las piernas de un maniquí, cojines, y ropa interior femenina, que adivinamos emplea para desarrollar sus fantasías masturbatorias. Cuando Bruno la ve, Nino intenta justificarse, pero éste le responde.

- No, tranquilo, que a mi no tienes que darme explicaciones. Cada uno se lo monta como quiere.

En ese momento, los dos han adoptado una posición en el suelo que evoca claramente un trío sexual, con Nino en medio penetrando a la muñeca y Bruno detrás penetrando a su vez a Bruno. Eso es lo que probablemente piensa la madre de Nino cuando abre la puerta sin llamar y los sorprende en semejante postura.



Imagen 619: *Muertos de risa* (1999) incluye un malentendido típico de la comedia heterocentrada
Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 1999

333 ~ *Ataque verbal*, de Miguel Albaladejo (1999)

Es una película de carácter experimental que explora la comunicación humana desde distintos puntos de vista. Escenifica siete diálogos, siete “ataques”, en los que interactúan dos personajes diferentes en cada caso: un actor trata de persuadir a una amiga para que le preste dinero y para ello usa todos sus encantos; un hombre atosiga a una teleoperadora para conseguir que le conecten el agua en su oficina; una mujer frecuente al receptor del hígado de su marido fallecido; una chica machaca sistemáticamente la autoestima de su amiga convaleciente; dos barrenderas encuentran un bebé en un contenedor; una cubana y le dice a su novia española todo lo que ella quiere oír hasta que se descubre el engaño.



Imagen 620: Jacinto y Benito en *Ataque verbal* (1999)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2000

El ataque verbal en el que nos interesa detenemos es el cuarto, que tiene por título “Tú ahora dices que eres bisexual porque le has tocado las tetas a la Virgi” y dura poco menos de diez minutos. Puede hacernos reflexionar sobre el asunto de la transexualidad y sobre los efectos que tiene en las percepciones de los interlocutores el hecho de que uno de ellos sea etiquetado como homosexual por el otro.

Benito y Jacinto, dos adolescentes de unos dieciséis años que trabajan como monitores en un campamento infantil, charlan desenfadadamente en la tienda de campaña antes de dormir. Comentan los chicos tan raros que hay este año: un vidente que les ha dibujado con los colores del aura, una bizca superdotada, un niño transexual de siete años... Sobre éste último no se ponen

de acuerdo. Benito opina que sí es posible que un niño se sienta niña desde esa edad, y por eso piensa que sus padres hacen bien en vestirla como tal, porque en realidad es una niña aunque tenga pito. Jacinto, sin embargo, no concibe que eso se pueda saber tan pronto; opina que si el chaval tiene pito es un niño hasta que se demuestre lo contrario, y que a lo mejor es que los padres le están haciendo una putada al niño con eso de vestirle de niña. Tras una acalorada discusión no se ponen de acuerdo.

En cierto momento Jacinto le pregunta con precaución a Benito si es maricón, porque ha estado oyendo rumores. El otro le responde que no sabe, que supone que es bisexual. Entonces Jacinto le echa una perorata: que podía haberle avisado, porque a ver qué va a pensar la gente de esos cuatro veranos que llevan compartiendo la tienda; que ahora dice que es bisexual porque le ha tocado las tetas a la Virgi pero que si no le pone freno va a acabar peor que un palomo cojo, follando con el primero que se le cruza, porque los maricones en eso son como las putas. El otro le llama imbécil y le manda a cagar. Como vemos Jacinto no acepta la indefinición de su amigo, y una vez que lo ha rotulado como maricón, la etiqueta arrastra todo un conjunto de miedos, connotaciones, prejuicios y significados asociados que forman parte de la conocimiento socialmente compartido acerca de lo que supuestamente significa ser maricón.

Cuando Jacinto se calma después de este repentino ataque de pánico homosexual, observa que en el retrato que le ha hecho el niño vidente tiene el aura rosa, y le pregunta a Benito que de qué color se la ha

pintado a él. Al averiguar que de color amarillo respira aliviado; seguramente piensa que si tiene el aura distinta a la de Benito, no hay peligro de ser maricón como él. Apagan entonces la luz y se dan las buenas noches.

334 ~ *El mar*, de Agustí Villaronga (2000)

Es una adaptación de la novela homónima de carácter autobiográfico del mallorquín Blai Bonet Rigo, publicada originalmente en 1958. Con un trasfondo filosófico de cristianismo existencialista, *El mar* ahonda en los sentimientos la culpa, deseo, amor y odio que surgen entre varios de los personajes masculinos, siempre desde una óptica sumamente problematizada; la cinta lleva a las pantallas varios contactos sexuales que, representados con la modalidad antierótica, quedan asociados al miedo y la muerte.

La historia tiene lugar en la isla de Mallorca. Manuel Tur, Andreu Ramallo y Pau Anglada son tres niños de unos diez años que sufren una experiencia traumática cuando estalla la guerra civil. Los nacionales han asesinado al padre de Pau, y para comprobar quién está cometiendo los crímenes acuden al cementerio del pueblo, donde presencian cómo los falangistas traen en una camioneta a cinco hombres y los fusilan en la tapia después de que un sacerdote los ha bendecido. Al comprobar que uno de los militares es el padre de Julià, los tres amigos toman venganza: acorralan al niño y Pau se encarga personalmente de matarlo golpeándole la cabeza contra una piedra y degollándolo. Pau, huye entonces conmovido y se suicida tirándose a una profunda cueva. Todo ello lo presencia Francisca, una niña más pequeña.

Transcurridos diez años -una noticia que se oye en la radio, la muerte del Torero Manolete, ubica temporalmente los sucesos en 1947- Andreu y Manuel se reencuentran en un sanatorio para enfermos de tuberculosis donde Francisca, que se ha hecho monja, trabaja como enfermera. Resignado a morir, Manuel Tur se ha refugiado en la religión, con aire taciturno rumia en su mente tristes pensamientos que se remontan a esa niñez en que perdió la inocencia, reza obsesivamente ante el Cristo crucificado para calmar su ansiedad y vive sus impulsos sexuales como un grave pecado. Por su parte Andreu Ramallo es mucho más vivaz, procura mantenerse alegre para olvidar la enfermedad que padece y no muestra inhibiciones sexuales; se siente atraído por Francisca, y como no entiende por qué puede haberse metido a monja intenta que ella se cuestione la vocación, pero no tiene éxito con sus bromas e insinuaciones.

Cierto día Andreu recibe la visita de don Eugeni Morell, un hombre maduro que le está pagando el tratamiento. Al joven no parece alegrarle demasiado y le trata con cortesía, pero con cierta frialdad. Averiguamos entonces que se conocen desde hace años y que desde entonces han mantenido relaciones sexuales, vivido juntos y compartido negocios de contrabando de café y de tabaco. Don Eugeni procede entonces a un lento acercamiento sexual, tocándole primero la pierna y metiéndole luego la mano suavemente a través del cuello de la camisa, lo cual el chico acepta de mala gana. Pero cuando le pide que vayan al bosque Andreu se levanta con ira y se enfrenta a él reprochándole que lo único que le ha enseñado es a ser un ladrón y a ser su puta, asegurándole que no quiere verle nunca más. La tensa escena termina con Eugeni ordenándole que en cuanto tenga unos días de permiso vaya a verle; Andreu, que se siente impotente, descarga su ira contra un gato al que patea y deja malherido.

Sabremos más acerca de la relación entre don Eugeni y Andreu cuando éste se sincera con Manuel y le cuenta que en el pueblo se veía a escondidas con Eugeni, al que todos empezaron a llamarle "La Verónica". Pero hace tiempo que quiere deshacerse de él y ha llegado a acumular tanto rencor que incluso está dispuesto a denunciarle ante la guardia civil para que lo sorprendan con uno de sus cargamentos de contrabando y así lograr quitárselo de encima.

Por su parte, a Manuel le fascina el carácter vitalista de su amigo y cuando lo ve duchándose desnudo siente una evidente atracción sexual que se esfuerza por ocultar y que despierta en él unos sentimientos de torturada culpabilidad; un día le vemos en la cama boca abajo, con los brazos extendidos como si fuera un Cristo, y frotándose en el colchón para masturbarse mientras solloza dramáticamente. Acto seguido se ata un



Imagen 621: Andreu asesina con un hacha a su amante y protector en *El mar* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

cilicio en la pierna para mortificarse y reza ante el cristo sufriente. Andreu sabe perfectamente lo que siente su amigo por él, lo respeta e intenta ayudarlo para que salga del túnel oscuro en el que sus pensamientos enfermizos le han metido: le hace llegar una revista picante, le sugiere a la criada que tenga un encuentro sexual con él. Pero Manuel lejos de agradecer su gesto, le reprocha indignado que le impulse a pecar y le pregunta por qué no quiere que él sea limpio, a lo que su amigo responde con sarcasmo que es "más falso que una beata falsa" y le da a entender que se ha dado cuenta de todo.

Andreu, después de habernos provocado cierta simpatía por su carácter alegre, va mostrando gradualmente su faceta más oscura a medida que la tragedia se desencadena. Para vengarse de don Eugeni le roba una cantidad elevada de cajas de antibióticos que éste vendía de estraperlo, pero su antiguo amante se entera del lugar donde los ha ocultado por Manuel, quien se lo hace saber invadido de una especie de sentimiento de justicia que adivinamos es más que nada odio hacia su amigo por despertar en él esos sentimientos de amor que considera pecaminosos. Entonces Andreu, tal vez dudando en retomar la relación con Eugeni acude a su casa. El hombre lo recibe ilusionado porque obviamente le quiere, le trata con ternura, enseña un acuario que ha comprado para él y le perdona por el último robo; siempre había hecho la vista gorda cuando le había sustraído cantidades menores de mercancía y nunca se lo había hecho saber para que no se sintiera avergonzado. Sin embargo, deja caer la información de que fue Manuel quien le informó de dónde había guardado el último lote de antibióticos robados.

Conocer la traición de su amigo de la infancia parece conmocionar profundamente a Andreu, que dice que tiene ganas de mear. Cuando ha terminado coge un hacha y mata sangrientamente a su amante maduro, que le está esperando tranquilamente en el dormitorio escuchando música oriental. Tras lavarse las manos en el acuario vuelve al sanatorio para vengarse fríamente de Manuel por haberle traicionado. Se desnuda ante él y con sádica expresión le asegura que ha venido a despedirse, pero que no se irá de allí sin haberse corrido antes en su cara. Le obliga a chupársela, lo tumba en la cama boca arriba, se pone encima y como forma de humillación lo penetra violentamente en la postura del misionero después de haberle puesto un poco de saliva en el ano. Por cierto, la posición que se lleva a la pantalla es fisiológicamente imposible: Manuel no tiene la pelvis lo suficientemente elevada, y además la penetración anal instantánea con una lubricación tan mínima, en un ano nada acostumbrado a ello y en una situación de violación, es una auténtica utopía. Sea como sea Andreu lo folla entre sollozos con una música inquietante de fondo; entonces vemos que Manuel agarra un cuchillo y se lo clava repetidamente en el cuello y la espalda a su amigo del alma. La cámara se demora recreando morbosamente los estertores de Ramallo, para luego mostrarnos la impactante escena de Manuel desangrado en una bañera tras cortarse las venas con una cuchilla de afeitar.

Para concluir esta torturada historia vemos cómo la monja Francisca cubre casi sin inmutarse con sabanas blancas los cadáveres de sus dos amigos; pero a Andreu, el hombre al que amaba, le da un beso en uno de los ojos antes de taponarle la cara.

Bibliografía específica: Bonet Rigo (1988)

335 ~ *Km.0, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra (2000)*

Se trata de una película coral en la que catorce personajes confluyen en la Puerta del Sol de Madrid en pleno verano. Sus vidas se entrecruzan y eso da lugar a una serie de historias con final feliz narradas a través de secuencias breves que se van intercalando. Un chico de 21 años llega a Madrid con el sueño de convertirse en director de cine, pero por un malentendido en vez de encontrarse con la amiga de su hermana, se encuentra con una puta a la que acaba ayudando a convertirse en una acompañante de lujo. La hermana del chico es una actriz en la treintena que fuerza un encuentro con el director de un musical, fingiendo que éste le atropella para obtener un papel; la mujer madura de un atareado ejecutivo contrata los servicios de un prostituto para no aburrirse, y después de un agradable encuentro cree haber descubierto -luego sabrá que es un error- que es su hijo Miguel, al que abandona años atrás por no poder ocuparse de él. Conmocionada al saber la noticia la mujer acude a un bar para tomar algo, y allí hace amistad con el camarero, un joven que sueña con montar una tienda de fotografía y que está en medio de su novia, que insiste en que se casen cuanto antes, y la hermana de esta, que también está enamorada de él.

Centraremos la atención en dos de las historias porque tratan el tema que nos ocupa; ambas lo hacen de forma original y huyen de los tópicos. En la primera hay un bailarín en una academia de flamenco sentado ante el portátil y chateando con el apodo de *Bruno Ardiente*. Contacta con otro, *Caído del Cielo*, cuyo mensaje es claro: "No me gusta perder el tiempo. ¿Te apetece follar?". Después de una breve conversación picante quedan en encontrarse en el Km 0 y Bruno sale en la moto, pero como tiene una avería llega tarde. Allí se encuentra con Benjamín un chico que está comiendo un helado, y que se queda mirándolo con la intención de ligar con él. Aunque el bailarín está un poco extrañado porque Octavio le había dicho que tenía 33 años y este tiene solo 26, cree que es su cita a ciegas y acaba acompañándole a su casa después de una

conversación en la que se miran sonriendo, se intercambian bromas insinuantes y se seducen mutuamente. Ya en la casa de los dos jóvenes tienen un encuentro divertido y agradable, ya que parecen gustarse mucho y están eufóricos por haberse encontrado. Para intensificar los sentimientos de placer y de alegría, a lo largo de toda la escena en que se representa el inicio de su relación se oye de fondo una animada música de jazz. Los dos chicos se van desnudando poco a poco uno frente al otro como si fuera un striptease y con actitud juguetona comienzan a abrazarse y a besarse. La escena se interrumpe cuando se dirigen al dormitorio para tener su encuentro sexual y se retoma después cuando charlan tranquilamente. Benjamín comenta que con él busca algo más que sexo, y aparentemente Bruno parece tener también la intención de iniciar una relación sentimental, pero de repente empieza a dudar. Le explica que él no puede colgarse ahora de nadie porque se pasa el día ensayando y quiere triunfar como bailarín, pero finalmente se hace evidente que los dos desean seguir juntos y lo celebran con una botella de champán.



Imagen 622: Arriba el flechazo entre Bruno y Benjamín. Abajo Sergio con su ángel de la guarda. Km.0 (2000)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2000

En la segunda historia que nos interesa analizar, llega a la Puerta del Sol *Caído del Cielo*, cuyo verdadero nombre es Octavio, y allí conoce al cliente de la prostituta que mencionamos en la primera historia. Sergio es un hombre con aspecto serio y tímido, vestido con traje y corbata, muy diferente a Octavio, que es desenfadado e informal. Como se cansan de esperar, porque el bailarín con el que había quedado Octavio tampoco llega, acaban yendo a tomarse unas cañas de cerveza juntos. Sentados en el bar Sergio le explica que dentro de quince días se casa con su novia María del Mar, que están muy enamorados, se han comprado un piso y piensan tener dos niños, pero que no sabe cómo será el sexo con ella porque siempre la ha respetado tanto que nunca se ha atrevido a planteárselo. Le cuenta también que ella sí se le ha insinuado un par de veces, pero él ha preferido esperar porque quiere que la primera vez sea inolvidable, en una cama, con tiempo, con música, sin tensiones... y que como tenía miedo de fallar había pensado tener su primera experiencia con una mujer experimentada. Octavio le escucha atentamente sin juzgarle demasiado duramente, al igual que Sergio acepta sin escándalos el comentario que hace Octavio de que él hace mucho que no va con mujeres, porque últimamente se dedica más a los hombres. Pero por su carácter juguetón Octavio decide provocar un poco a Sergio sugiriéndole que ya que la puta no ha llegado podría probar con él. Sergio le responde tajantemente que a él no le van los hombres, pero el otro le mete mano por debajo de la mesa

con el resultado de que le provoca una fuerte erección; va al baño e intenta calmarse lavándose la cara, pero está tan excitado que cuando va a orinar, una breve caricia que le da Octavio en la nuca hace que se corra. Al ver la expresión de horror de Sergio, que parece estar dudando de su orientación sexual, Octavio calma con un tono un tanto condescendiente a su nuevo amigo, explicándole que eso no quiere decir que sea maricón, que el cuerpo humano es así y que solo ha sido un acto reflejo. Luego con cierta ternura le atusa el pelo en un gesto cariñoso. Una interesante situación de intimidad afectiva entre hombres muy diferentes. Luego le anima a que aborde a la puta del principio, que después de cambiar su imagen se ha convertido en una prostituta de lujo.

El relato termina con un guiño al pensamiento mágico haciéndonos saber que en realidad Octavio era el ángel de la guarda del resto de los personajes y que había provocado sus encuentros, azarosos solo en apariencia.

336 ~ *Me da igual*, de David Gordon (2000)

Comedia juvenil que explora la ambivalencia del deseo y los vericuetos del amor, además de abordar con cierta elegancia un tema delicado como el del sida. Se burla también de ciertos conceptos que, difundidos por los libros de autoayuda y de psicología barata, circulan entre la gente.

El protagonista es Jorge, un joven escritor de novelas y ensayos psicológicos que a sus veintiséis años está pasando por un periodo de bloqueo. Comparte piso con Marta, una chica sexualmente desinhibida que se acuesta tanto con hombres como con mujeres. A ella eso no le produce ningún conflicto ni se ve en la

necesidad de ponerse etiquetas (lesbiana, bisexual); comenta simplemente que se lo pasa bien con ellas, y que "nadie como una tía para que te coma el coño". A Jorge esa actitud le tiene desconcertado, porque si él se enrollara con un tío sí se consideraría marica. Decide entonces que su siguiente novela se llamara "Me da igual", lo cual le llevará a un periodo de peregrinaje por distintos ámbitos urbanos en una actitud de apertura y curiosidad por la naturaleza humana, en busca de la inspiración que necesita.

Conoce así en una exposición de pintura al artista, Luis y a una pandilla de travestis. Luego tiene un aventura con una chica que desarrolla talleres de crecimiento personal y que sostiene algunas ideas un tanto extrañas acerca de la homosexualidad: que es un reflejo de la soledad que padecemos, y que como hay gente que está deseosa de dar y recibir amor, lo busca en cualquier parte y dado que no lo encuentran en el sexo contrario lo buscan en el propio. Mientras fuman un porro habla también de la "homosentimentalidad", el sentirse atraído por una persona del mismo sexo porque le gusta la persona en sí, y entre otras trivialidades comenta que hay hombres que les gusta que les traten como mujeres y mujeres que les gusta que les traten como hombres. El encuentro sexual se ve interrumpido cuando ella le dice que si quiere será un tío para él, momento en el cual Jorge ve la cara de la chica transformada en la de un hombre con bigote, lo cual le asusta y le hace salir huyendo.

Mas tarde va a buscar a su compañera de piso Marta, que trabaja en una plataforma telefónica donde un grupo de videntes, locutores eróticos, psicólogos, tarotistas y similares, sacan partido a las ilusiones, deseos no realizados e incertidumbres de la gente. Mientras espera a su compañera de piso, uno de ellos, que está manteniendo una conversación insinuante con un cliente homosexual, dirige hacia Jorge una mirada llena de deseo acompañada de unas palabras llenas de erotismo que le dejan estupefacto.

Hola, no seas tímido, acércate a mí. ¿nunca has estado con un hombre, verdad? Este es el momento. Quiero desnudarte, sentir tu piel, acariciar tu pelo, besar tus labios. ¿Te gusta? A mí también. Tócame. Me estás poniendo cachondo, tío. Creo que me voy a masturbar. ¿Me quieres masturbar tú?

Es Alberto, un pintor que tiene su estudio cerca y le invita a ir con él para enseñarle su obra. Jorge, con un poco de temor, le acompaña. Sus pinturas son coloristas y representan hombres desnudos que se acarician y se masturban. Jorge comenta que le gustaría sentir emociones tan fuertes en su interior, y que su pintura le ha conmovido, pero cuando Alberto se le acerca demasiado prefiere escapar de la situación. Sin embargo luego le llama, porque aunque tiene claro que le gustan más las chicas parece querer explorar esa faceta de sí mismo. Alberto intenta seducirle después de darle de beber demasiadas copas, pero lo más a lo que llegan es a darse un beso, Jorge con los ojos cerrados e imaginando que Alberto es una mujer. Luego duermen juntos en la misma cama, pero sin tener sexo. Aunque la experiencia le deja temporalmente echo un lío no tiene mayor trascendencia ni hace que se cuestione sus preferencias.

La figura de Alberto da la oportunidad al relato para explorar varios asuntos relacionados con los ambientes homosexuales. Uno de ellos es el sida, ya que la siguiente vez que vemos a este personaje es en la sala de espera de una consulta rodeado de hombres que aguardan su turno para hacerse las pruebas con aire taciturno y evidente gesto de preocupación; allí se sucede una escena en la que un joven bastante amanerado le habla y habla: de cuantas veces se ha hecho los análisis, de que la primera vez es la peor, de que él no tiene una vida sexual muy agitada pero es que a un amigo le paso que... Como ignora la petición de Alberto de que cambie de tema y sigue hablando de la solidaridad que deben tener los gais entre sí, y llega a los reproches y los insultos, Alberto acaba yéndose de allí bastante molesto.

Poco después vemos de nuevo a Alberto en el local de ambiente "El entendido", donde se encuentra con Jorge acompañado de un psicoanalista sin muchas luces; han entrado en plena borrachera motivados por la curiosidad que les ha despertado ver salir de allí a una travesti espectacular. El psicoanalista llamando a los clientes maricones y nenas, provoca una pelea en la que el que peor parado sale es Jorge, que cae desmayado después de un golpe en la cabeza. Despierta de nuevo en la cama de Alberto, quien confundido al haberse reencontrado con Jorge en el local de ambiente ha llegado a la impresión equivocada de que Jorge en realidad entiende. Allí le cuenta que seis meses atrás murió Miguel, el ser más maravilloso que había conocido nunca y con el que fue feliz tres años, todo porque alguien le contagió el sida en un cuarto oscuro. Cuando apaga la luz y la pantalla se queda a oscuras, oímos a Jorge pidiéndole por favor que le quite la mano del calzoncillo; después de insistir un poco, Alberto desiste y le deja dormir en paz.



Imagen 623: La experiencia con Alberto no hace dudar a Jorge de sus preferencias sexuales. *Me da igual* (2000)

Fuente: DVD. Madrid: Enrique Cerezo 2002

Al final se muestra cómo han ido evolucionado los personajes. Jorge, que tras toda la experiencia acumulada ha vuelto a recuperar su inspiración, acaba con la chica a la que quiso desde el principio, Marta, quien después de una relación abusiva con un camello violento y adicto regresa con él. En cuanto a Alberto, sabemos que ha resultado ser seropositivo por su reacción cuando recibe el resultado de las pruebas y en su estudio emborriona sus pinturas llorando. Aunque sus amigos le apoyan y su última exposición es un éxito, comete un intento de suicidio que no tiene éxito. La película termina con una fiesta en la que se mezclan todos los personajes que han ido apareciendo en el relato, incluidas algunas de las travestis y Alberto, que a pesar de su enfermedad se ha echado un nuevo novio.



Imagen 624: Alberto, que espera las pruebas del sida, tiene que aguantar la chachara de un chico muy molesto. *Me da igual* (2000)

Fuente: DVD. Madrid: Enrique Cerezo 2002

337 ~ *Almejas y mejillones*, de Marcos Carnevale (2000)

Comedia romántica hispano-argentina cuya acción se desarrolla en Tenerife en la época de los Carnavales. Por ese hecho parecería que vamos a disfrutar de una película que cuestiona las sexualidades desde un punto de vista carnavalesco, explorando o cuestionando las diferencias de género. Eso es cierto, pero solo en parte, ya que si bien el relato se adentra en esos terrenos e incluye un conjunto de personajes transgresores hasta cierto punto (chicas lesbianas y bisexuales, hombres gay, travestis, espectáculos de transformistas...) termina por caer en el convencionalismo de ensalzar el matrimonio heterosexual reproductivo como el destino más deseable para los protagonistas. Para ello representa el lesbianismo como una etapa posible e incluso divertida para las chicas, pero superable si se encuentra al hombre adecuado. En cuanto a la homosexualidad masculina se incluye en la trama a través de un personaje sumamente estereotipado y con una función bufonesca con el que el espectador difícilmente puede identificarse.

El héroe hetero es Rolando, un biólogo marino divorciado que ha llegado a Tenerife para estudiar la conducta reproductiva de los mejillones. Cuando entra en la casa que ha alquilado descubre que su antigua inquilina sigue viviendo allí sin pagar la renta. Es Paula, una chica argentina y lesbiana que sobrevive estafando a los incautos con juegos de poker amañados, en asociación con su amigo también argentino Freddy, un homosexual maduro y bastante afeminado. Paula había alquilado la casa con su novia Inma, pero ella acaba de dejarla porque le han empezado a gustar los hombres.

En cuanto a Freddy, que desde que conoce a Rolando se muestra sexualmente disponible y a veces incluso intenta meterle mano sin éxito, tiene como pareja a un tal Quique, un hombre algo más joven al que vemos muy fugazmente. Parece mantener una vida sexual relativamente placentera que nunca se lleva a imágenes: lo sabemos porque le comenta a su amiga que le gusta verle por la mañana cuando al despertar la tiene "como un garrote". Freddy trabaja además como transformista en un club de ambiente mixto llamado Marocco, y sorprendentemente tiene una hija de dieciocho años. Al parecer "el milagro" ocurrió cuando Freddy intentaba consolar a una amiga suya que estaba deprimida por haberse divorciado recientemente, y mantuvo con ella de forma excepcional una relación que tuvo como consecuencia esa "broma de la naturaleza", como la califica Paula. El carácter extraordinariamente histriónico de Freddy que siempre va rozando lo grotesco no se hace demasiado agradable; hay una escena en la que se acerca hacia Rolando y Paula, con un aspecto espantoso que le da el maquillaje, amenazando suicidarse con una pistola porque su pareja Quique lo ha dejado por un chico más joven y más musculoso. Freddy queda en ridículo porque ellos creen que todo eso es puro teatro y acaban por engañarlo dándole un potente somnífero para que se calle.

El espectáculo lamentable que ofrece Freddy sirve como contrapunto para ensalzar la figura de Rolando, que es a quien le corresponde alcanzar el amor y el éxito. Como Paula no puede irse porque está apurada económicamente acaba por resignarse a compartir la casa con ella. A pesar de sus diferencias poco a poco Rolando se va sintiendo más atraído y acaba por enamorarse. Lo que no sabe es que Paula prefiere a las chicas; cuando lo averigua, especialmente cuando la ve jugando con una jovencita en la bañera y ellas



Imagen 625: Freddy, una figura tragicómica que sirve como contrapunto del héroe hetero en *Almejas y mejillones* (2000)

Fuente: DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2002

provocativamente le hacen sitio, la da por perdida. Pero entonces adopta otra estrategia: para obtener su amor se traviste, finge sentirse ahora como una mujer, adopta costumbres femeninas como depilarse y pintarse las uñas e incluso paga a un chico para que se haga pasar por su nuevo novio. Paula, que se siente entonces culpable y le entran las dudas en torno a sus preferencias sexuales, sigue finalmente el consejo de su amigo Freddy, quien le dice que un hombre tiene que ser muy hombre para haber hecho eso por ella, y que qué más da que él sea un hombre o una mujer, que lo importante es que la quiere.

Así, Rolando ha obtenido el éxito en el amor porque en su afán de acercarse a la chica que quiere ha tenido que interiorizar algunas cualidades femeninas para convertirse en una persona más completa y más deseable. La película da entonces un salto temporal para mostrarnos que la pareja han tenido un niño y Rolando se está encargando de él mientras Paula, que ha conseguido un trabajo como presentadora de televisión aparece en la pantalla anunciando los carnavales de Tenerife. Como contrapartida se ve entonces la imagen de Freddy, que continúa desempeñando su papel de payaso tragicómico: acaba de ser nombrada la Reina del Carnaval y saluda al público con gestos grotescos.

338 ~ *Krámpack*, de Cesc Gay (2000)

Excelente comedia dramática juvenil, basada en la obra teatral homónima de Jordi Sánchez, totalmente inusual por el tratamiento que da al despertar sexual de Nico y Dani, sus dos protagonistas adolescentes. Plantea los primeros contactos homosexuales entre ellos como una posibilidad más en la exploración de sus cuerpos y sus afectos, sin que ello lleve a la adopción prematura de unas identidades rígidas e inmutables. El relato presenta con gran frescura y naturalidad estas experiencias de iniciación, por lo demás sumamente frecuentes en la realidad cotidiana, evitando los tintes melodramáticos y la problematización innecesaria.

A raíz del viaje de los padres de Dani, el chico se queda en el lujoso chalet que su familia tiene en la costa catalana acompañado de su amigo Nico, que va a pasar el verano con él. La presencia fugaz de dos adultos, una mujer que les hace la comida y Sonia, la profesora de inglés de Nico, les da tiempo más que suficiente para explorar su entorno. Ya el primer día conocen en el pueblo a dos chicas que son primas, Berta y Elena, con las que toman algo en un bar.

Esa noche, cuando los dos amigos ya están sentados cada uno en su cama preparados para dormir, comentan la posibilidad de organizarse bien con las chicas para poder follar con ellas, y que como ellos también son menores eso no sería ilegal. Hablando de esos temas cada uno tiene una erección, y Nico propone con naturalidad que hagan un "krámpack", eufemismo que en su lenguaje íntimo emplean para referirse a hacerse una paja manual individual o mutuamente; esa actividad evidentemente la han realizado juntos desde hace algún tiempo indeterminado. Dani le explica que esos días, cuando tenía ganas de hacer un krámpack se inventó una cosa: si uno se sienta encima de la mano, al cabo del rato se siente un hormigueo porque la mano empieza a quedarse sin sangre, y después de un rato es como si no fuera tu mano, como si te estuviera haciendo la paja otra persona. Empleando este procedimiento Dani y Nico comienzan a masturbarse uno frente al otro mientras siguen charlando íntimamente; entre otras cosas Dani comenta que ya tenía ganas de que viniera, y Nico que el otro día intentó chupársela a sí mismo y casi llega. Dani apaga la luz y siguen haciéndose la paja. La escena se interrumpe ahí, la pantalla se oscurece y con un fondo musical de guitarras eléctricas y batería que marca la relevancia de la información que se va a transmitir, aparece un rótulo:

Nico:

No tan rápido que me hace daño

Es éste un procedimiento que se emplea varias veces a lo largo del relato para indicarnos cuál es el siguiente paso en la relación entre ellos. En este caso se nos hace saber lo que harán en su próximo encuentro íntimo: Nico masturba a Dani con la mano bajo la sábana que le cubre; luego cambian y es Dani quien se lo hace a Nico. Se repite entonces el oscurecimiento de la pantalla y la aparición de un rótulo con un fondo de música un tanto estridente.

Dani:

Digo lo que digo. Vamos a hacerlo.



Imagen 626: Póster de *Krámpack* (2000)

Fuente: descargado desde <http://www.filmaffinity.com/es/film667420.html>

El mensaje es ahora más ambiguo. Parece que Dani le ha propuesto a Nico que hagan algo más. ¿A que se refiere, a besos en la boca, al sexo oral, a la penetración...?. Luego lo sabremos, pero entretanto el relato deja ese asunto deliberadamente en el aire.

Paralelamente a sus relaciones íntimas, los chicos han comenzado a salir con las chicas que conocieron, Nico con Elena y Dani con Berta, y han empezado a tontear con ellas. Nico parece mucho más decidido a tener ya su primera experiencia con una chica que Dani, quien si pudiera pasaría menos tiempo con ellas. Planean para el gran momento una fiesta con condones, mucho alcohol y pastillas. Después de divertirse y bailar, cada uno lleva a su chica a la cama para mantener su primera relación sexual. Dani, aunque se pone encima de Berta para intentar penetrarla, desiste porque ella está demasiado atontada por la mezcla de bebida y pastillas que han tomado y se queda dormida. Dani la deja entonces sola y se acerca a Nico y Elena, que están besándose y abrazándose en un sofá y les interrumpe acariciando a Nico y proponiéndole primero a Nico un *krámpack* y luego que hagan un trío, lo cual no les hace demasiada gracia. Las dos chicas se van porque Berta se siente muy mal, lo cual alegra a Dani, que lo que quiere es quedarse a solas con Nico, pero decepciona a este último porque ha visto frustradas sus expectativas de tener su primera experiencia con una chica. Esa noche Nico le hace un reproche:

- Lo que pasa es que estoy harto de tantas pajas y tantos *krámpacks*. Yo lo que quiero es follar, Dani, y tu me vienes con tríos. Estaba a punto, estaba a punto y has tenido que aparecer. Eso es muy egoísta. ¡Que eres un egoísta, Dani!

A pesar de todo cuando apagan la luz, Dani abraza a su amigo por la espalda y comienza a masturbarle con la mano. Nico no le rechaza, sino que le pide que se gire y le propone que follen. Nico cree haberle penetrado, pero en realidad está frotando el pene entre las piernas de su amigo, y sigue hasta que se corre. A la mañana siguiente Dani va al pueblo a comprar cruasanes y así poder ofrecer un buen desayuno a su amigo, le dice que le gustaría morir a la vez que él, no para de mirarle sonriendo y le hace regalos; al espectador se le hace evidente que se está comportando como un enamorado, aunque el mismo Dani no parece comprender demasiado bien sus propios sentimientos.

La discusión entre ellos surge un día que Nico le dice a Dani que ha quedado con Elena para acostarse por fin con ella, y su amigo intenta impedirlo diciéndole a la chica que Nico es maricón y que se quiere aprovechar de ella. La estrategia no le funciona y Dani, bastante alterado y sin darse del todo cuenta de que le han invadido los celos, comienza a vagar montando en bicicleta hasta que se encuentra casualmente con Julián, un amigo de su padre que es escritor. Julián le invita a cenar en su casa con unos amigos que rondan los cuarenta años y entre ellos también está Sonia, su profesora de inglés a quien los padres de Nico han pedido que tenga un poco controlado. Como en la reunión abunda la coca y el alcohol, Sonia le advierte a Julián que tenga cuidado con lo que hace con el chico. Dani acaba la noche vomitando en el jardín porque no está acostumbrado a ese tipo de excesos y se queda a dormir esa noche en casa de Julián. Al día siguiente se van a navegar en barco y por la noche a cenar y ver una película de vídeo.

Mientras eligen la película, Dani toma la iniciativa y le da un tímido beso en la boca a Julián. Este parece reticente a continuar, probablemente por la responsabilidad que supone iniciar en el sexo al hijo menor de edad de un amigo suyo. Dani le explica que ya ha "follado, bueno, más o menos" con Nico. Dado que el chico está plenamente dispuesto a seguir después de preguntarle varias veces, Julián accede y ambos comienzan a acariciarse y desnudarse en el sofá. Sin embargo, en un momento en que Julián ha dejado al chico solo, éste parece arrepentirse repentinamente de lo que está haciendo, se pone la camiseta y se va de casa de Julián sin decir nada. No lo tiene claro.

Al volver a casa se encuentra de nuevo con Nico, que ha conseguido tener su primera experiencia, no demasiado satisfactoria, con Elena y estaba preocupado por la desaparición de Dani. No discuten ni se reprochan nada, sino que se fuman entre risas un porro y pasan su último día juntos cazando conejos y bañándose en el mar. Después de haber acompañado a su amigo a la estación de tren, Dani va solo a la playa y se sienta en la arena mirando despreocupado al mar. Se fija primero en una chicas que parecen interesadas en conocerle. Luego se da cuenta de que un hombre se ha quedado mirándole. Dani sonríe, se levanta y se dirige caminando hacia la orilla para darse un baño. Aún no tiene claro cuales serán sus preferencias sexuales, y tampoco tienen ninguna prisa en averiguarlo.



Imagen 627: Nico le hace un "Krámpack" a Dani.
Krámpack (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Valladolid: Divisa Red, 2011

339 ~ *Nosotras*, de Judith Colell (2000)

Se trata de una película coral en la que las protagonistas son las mujeres y los hombres quedan en un segundo plano. Una señora casada le cuenta a lo largo de varias sesiones con su psicólogo su tragicómica historia: tras aguantar a su marido, un hombre rico pero sumamente mezquino logra independizarse después de muchos esfuerzos y alcanzar la tranquilidad separándose de él y librándose también de sus dos hijos neonacos, a los que no quiere; por su parte, su marido mantiene una relación con una prostituta a la que le paga el piso creyendo que así la tiene en exclusiva, pero como le da tan poco dinero ella tiene que seguir acostándose con otros hombres. Una trabajadora humilde hace todos los esfuerzos por satisfacer el capricho que tiene su hijo, al que paga una escuela privada, para comprarle unas zapatillas de marca. Una señora aconseja a su amiga, que se está separando, que le saque lo más posible a su marido, y la anima a un enfrentamiento. Una ambiciosa ejecutiva avergüenza cruelmente a su marido por estar en paro, y cuando recibe la mala noticia de que éste ha sufrido un accidente tiene que soportar las recriminaciones de sus suegros. Una jovencita insiste tanto a su novio para que se casan, que aunque él la quiere se siente tan agobiado que acaba dejándola. Otra mujer vaga por las calles alcoholizada y enloquecida.

De estos y otros relatos cruzados que se van desgranando en la cinta, el que nos interesa recordar aquí es el de una mujer que se acaba de separar de su marido Alberto, y se ha ido a vivir de nuevo con su madre. De Alberto solo sabemos al principio que es médico y que el matrimonio había llevado un estilo de vida acomodado. La pobre mujer, que está algo deprimida, tiene que soportar casi sin decir palabra la reprimenda permanente de su madre, que la culpabiliza por haberse separado de su marido en varios diálogos que se van entremezclando con el resto de las historias. Considera que su hija no debería trabajar ni leer tantos libros porque eso ha hecho que no dedique el tiempo necesario a su marido. Le recrimina que siempre tuviera la casa echada a perder, que hubiera ido siempre mal vestida y sin peinar en vez de mostrarse guapa y de buen humor para él, que no le cocinara la comida que a él le gustaba ... y una inacabable retahíla de tópicos acerca del comportamiento ideal de la mujer casada para hacerse imprescindible a su marido. La hija aguanta con infinita paciencia hasta que estalla y le comunica a su madre que había pensado no decirle nada, pero que es mejor que lo sepa:

- Mi marido no está con otra. Mi marido está con otro. Ha descubierto que es homosexual y lo ha descubierto ahora. Mas vale tarde que nunca. Él fue muy sincero conmigo, pero hay que rendirse a la evidencia. Lo he perdido para siempre.

La respuesta de su madre, asombrada y alterada, es seguir criticando a su hija y echándole la culpa a ella, acusándola de no servir ni para estar en la cama con él, y de haber provocado que el pobre chico quedara asqueado de las mujeres. Más tarde vemos a la madre en la peluquería criticando a los homosexuales mientras lee una revista.

- Son unos degenerados. Se lían públicamente hombres con hombres y mujeres con mujeres. Hasta quieren casarse por la iglesia.

340 ~ *Sé quien eres*, de Patricia Ferreira (2000)

Inquietante relato de intriga de producción hispano-argentina que comienza desarrollando dos historias paralelas que tienen lugar en 1999, entre las que aparentemente no existe ninguna conexión: una de ellas ensalza a la mujer y al amor heterosexual, además de aportar cierto agradable erotismo; en la otra aparece un personaje masculino cuya bisexualidad es un rasgo que sirve para aumentar su envilecimiento, y que recibe su castigo -la muerte-, en un encuentro sexual plenamente antierótico.

La primera de las historias tiene como protagonista a Paloma, una joven psiquiatra que acaba de llegar a una clínica para enfermos mentales situada en la costa gallega. Allí conoce a Mario, un hombre que desde el principio se muestra muy amable y seductor con ella; por su aspecto parece más un empleado que un paciente, pero sí lo es: Mario padece el Síndrome de Korsakov, una enfermedad causada normalmente por el excesivo consumo de alcohol y que provoca una alteración grave de la memoria inmediata. Paloma hace todos los esfuerzos por estudiar su caso, y ambos parecen muy interesados el uno por el otro desde el principio. Un día, con el mar embravecido, Mario se quita la ropa y se baña para luego mostrarse ante la cámara saliendo del agua desnudo, lo cual puede causar potencialmente tanta excitación entre los espectadores como, adivinamos, en Paloma.

La otra historia se desarrolla en un local multiétnico de Madrid donde la gente baila animadamente música de salsa. Un hombre maduro de raza blanca está sentado en una mesa sin participar de la diversión; su amigo más joven, que baila en la pista, provoca una pelea al tocarle varias veces a una chica negra en el culo. La emprenden entonces con su acompañante, que intenta defenderla, y cuando les piden que se vayan el maduro saca una pistola y comienza a burlarse de los negros imitando de forma insultante a los monos.



Imagen 628: Contacto homosexual en los baños asociado con la muerte en *Sé quién eres* (2000)
Fuente: DVD. Barcelona: Sogedasa, 2000

Luego pega un tiro sin inmutarse a un chico con el pelo lleno de rastas, cuando ve que ha sacado una navaja.

Este individuo representado de forma tan indeseable es un fascista llamado Ginés. En la cárcel recibe la visita de un amigo suyo muy bien relacionado que es quien se encargará de conseguir que salga en libertad impunemente. Poco después lo vemos en un bar, acompañado de una prostituta a la que da algún que otro beso y fanfarroneando acerca de los amigos tan importantes que tiene. Pero parece que alguien ha planeado una venganza empleando su talón de Aquiles. Un chico pasa junto a él, se le insinúa con la mirada y va hacia los servicios. Gines le sigue y se pone a orinar junto a él, mirando hacia su entrepierna; pero cuando va a tocarle el pene, el joven le detiene agarrándole por la muñeca, mientras otro hombre se acerca por detrás y lo degüella.

La problematización de la homosexualidad en esta escena es evidente. La sorpresiva revelación de que a Gines le gusta mantener encuentros sexuales con chicos sirve para intensificar su vileza; él es el único personaje masculino del que se sepa que disfruta de la sexualidad con otros hombres, y su caracterización negativa se construye a través de una sucesión de adjetivos con los que los espectadores van conceptuándolo: fascista,

asesino, racista, corrupto, prepotente, putero y, podríamos añadir, maricón. Además, el hecho de que se haya elegido como lugar para ejecutar la venganza unos servicios justo en el momento en el que iba a comenzar un contacto, asocia de forma directa este lugar típico de encuentro sexual masculino con la muerte.

Las dos historias iniciales confluyen cuando en la clínica mental Mario ve en el periódico la foto de Gines, lo reconoce y hace una llamada. Este puente hacia el pasado sirve de Paloma para averiguar quién fue Mario antes de perder totalmente la memoria; en el proceso hacen el amor agradablemente, escena que se representa con cierto erotismo, en contraste con el intento de acercamiento interrumpido por la muerte anteriormente descrito. Sin detenernos en la trama, sabremos al final que Mario y Gines habían sido dos fascistas infiltrados en grupos izquierdistas que habían organizado un atentado; el objetivo era eliminar a un alto mando militar que se estaba encargado de investigar quiénes dentro del estamento militar estaban preparando un golpe de estado. La revelación de que Mario y Gines habían llevado a cabo juntos el atentado no hace que el espectador deje de conceptuar de forma diferente al hetero Mario, que ha sido retratado como un hombre sensible, creativo, afectuoso y deseable, en contraste con el brutal Gines.

341 ~ *Divertimento*, de José García Hernández (2000)

Thriller psicológico cuya acción se desarrolla en su mayor parte en el interior del Teatro Jofre de la población coruñesa del Ferrol, donde un actor somete a otro a una sucesión de inquietantes juegos.

Daniel Osantos, un popular actor de televisión ya maduro, proyecta socialmente la imagen de ser una persona bondadosa, un marido y padre ejemplar, lo cual no es del todo cierto: es más bien un hombre de mal genio y lleno de soberbia que tiene una amante. Después de finalizar su última teleserie le han encargado que represente un papel que siempre había ambicionado: el de protagonista en la obra de teatro *Divertimento*. El productor ha concertado una cita para que Daniel se encuentre en el teatro con al actor al que deberá sustituir, Bernardo Gable, quien durante años ha estado representando la obra y a quien ha pedido que asesore a su sustituto acerca de la interpretación de tan complejo personaje.

Lo que ignora Daniel es que Bernardo no se lo va a poner tan fácil, y que desde el momento en que cruce la puerta del teatro se va a ver inmerso en una pesadilla programada en la que va a tener que someterse a distintas pruebas para determinar si está a la altura del papel. Nada más entrar y subir al escenario, alguien dirige hacia él la potente luz de un foco; es Bernardo, que sin dejarse ver inicia con él una conversación tensa adoptando un tono de superioridad, le pide que lea uno de los monólogos de la obra a modo de prueba; poco después le pide tajantemente que se vaya sin darle mayores explicaciones, pero dando a entender que no le ha gustado. Daniel le recuerda que ha firmado un contrato; el otro le indica que el personaje que va a representar es complicado, pero que si está dispuesto a ser como él, de acuerdo. Repentinamente la luz de apaga, se escucha el sonido de algo que cae y lo siguiente que vemos es a Daniel que yace en el suelo con sangre en la



Imagen 629: El contacto de Daniel con el joven actor que interpreta al diablo despierta en él deseos desconocidos. *Divertimento* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2001

cabeza después de haber recibido un fuerte golpe y haberse desmayado. El juego ha comenzado.

Al abrir los ojos observa aturdido cómo Bernardo, vestido con un lujoso traje cortesano, una peluca empolvada y grotescamente maquillado se acerca cogido de la mano por un joven actor que representa al diablo, desnudo de cintura para arriba y con una máscara. Comienza a mostrarle una de las escenas de la obra: el protagonista cansado de su vida mediocre es tentado por el diablo y baila elegantemente con él hasta darle un beso en la mano como si fuera una mujer. Las connotaciones homoeróticas son evidentes. Bernardo le explica:

- El sexo es una fuerza poderosa. Hablo de aquel que todos hemos deseado pero siempre se nos ha escurrido entre las sábanas. Nadie quiere hablar ni pensar en ello demasiado; podrían descubrir que en el fondo son unos sátiros.

Daniel le dice que está mal de la cabeza y se dirige a la puerta pero le es imposible salir porque está cerrada. La prueba a la que en este momento está siendo sometiendo Daniel es que se replantee su sexualidad y que lleve a la práctica sus deseos ocultos con el joven y tentador diablo.

- Sólo tengo curiosidad. ¿Qué puede atraer de esta historia a una persona como usted?. Aunque sospecho

perfectamente lo que es -esto lo dice quitándole al joven la máscara para mostrarle su bello rostro.

- ¿Qué está insinuando?

- Dígame, ¿por qué en sus series actúan chicas y chicos tan atractivos?

El comentario de Bernardo desde luego tiene sentido. ¿Por qué motivo iba a ambicionar con tanta intensidad Daniel ser el protagonista de una obra con claros contenidos homoeróticos?. ¿Es realmente ese padre de familia serio y fiel que pretende ser? Pero Daniel con gesto de desprecio no parece dispuesto a seguir las instrucciones del que ya se ha convertido en su profesor de teatro, quien le empuja a cuestionarse sus deseos sexuales ocultos. Bernardo le explica que sin su consentimiento él nunca podrá sustituirle y representar su papel, y llega a pedirle con elegancia que tengan sexo oral, probablemente con un afán de provocarle, mas que de hacerle una proposición real.

- Dígame, ¿qué sería capaz de hacer por ese papel?. Yo ya estoy demasiado viejo para ciertos ejercicios gimnásticos, pero aún disfruto de ese placer tan cómodo y tan francés.

Esto lo dice mientras dirige su mirada hacia el joven actor, lo cual sugiere con claridad que son amantes y que entre ellos ha habido efectivamente algún contacto sexual de ese tipo.

La siguiente prueba que debe superar Daniel es meterse en la ducha con el atractivo y joven amante de Bernardo y fingir algo de pasión. Aunque según asegura, nunca se ha acostado con un hombre y muestra ciertos reparos al principio, decide entregarse a la experiencia. Vestido bajo el agua, el joven desnudo le acaricia la cara durante unos momentos hasta que Daniel se lanza a besarle en la boca. El maestro interrumpe la escena riendo a carcajadas en tono burlón. La experiencia parece haber desestabilizado a Daniel, porque en un ataque de ira rompe un espejo con una silla, comienza a caminar torpemente por el teatro y cae desmayado.

Esta situación se representa con un claro antierótismo, aunque de una forma bastante elaborada. Se ha evocado el deseo a través del cuerpo desnudo del tentador joven, para inmediatamente asociar esta situación placentera con varios sentimientos negativos: el miedo de Daniel a afrontar la experiencia, la vergüenza que siente cuando Bernardo interrumpe el beso con sus carcajadas; la ira, producto de la frustración que siente ante la transgresión que ha tenido que cometer y ante el descubrimiento de que, en realidad, el chico le atraía. No nos detendremos en el resto de la trama. La película sigue presentando retos que el aspirante debe ir superando, y mantiene en vilo al espectador con sorpresas, situaciones engañosas y momentos de violenta intensidad emocional hasta el final del relato.

342 ~ *Báilame el agua*, de Josecho San Mateo (2000)

Basada en la novela homónima de Daniel Valdés Calvo, y adaptada al cine por este mismo autor, cuenta la historia de varios jóvenes que viven el día a día en Madrid, sin lujos ni preocupaciones, y que van cayendo progresivamente en un círculo de drogas y marginalidad.

David y Carlos son dos amigos que rondan los veinte años y que han decidido dejar la casa de sus respectivas familias para buscarse la vida como puedan. Realmente no lo necesitan, pero para ellos es una especie de reto personal, y sobreviven tocando la guitarra en el metro. David se queda prendado de María, una chica que pasa cada día frente a él para ir a trabajar a una hamburguesería. Como le encanta escribir le dedica un poema con la esperanza de atraer su atención; lo consigue, y desde entonces inicia una relación con ella, en principio carente de sexualidad. Ella deja su trabajo y juntos viven distintas experiencias como dormir donde pueden o pedir dinero en la estación de autobuses. La necesidad de dinero para poder instalarse en alguna pensión hace que David comiencen a vender caballo al igual que Carlos, y que María termine prostituyéndose.

David y María frecuentan un local de ambiente mixto en el que toman contacto con algunos personajes homosexuales, entre otros el camarero Tino, del que lo único que sabemos es que acaba de echarse un novio que está muy bien. La caída en desgracia de los protagonistas se asocia con ámbitos marginales como la prostitución, la droga y también con este tipo de entornos sexualmente ambiguos en el que entre los hetero pululan también los homosexuales y travestis. Un día que David está haciéndose allí un porro se sienta a su lado un hombre maduro llamado Julito con claras intenciones de ligar con él. Inician una charla informal en la que Julito bromea hablando de sí misma en femenino:

- Pues yo estoy convencidísima de que la vida hay que cogerla según viene, y si sientes algo por alguien rápido... Creo que he sido sacerdotisa de Shiva en una vida anterior, claro, porque yo siempre he sido mujer. Lo de esta reencarnación ha tenido que ser un error. Yo tenía que haber nacido niña, pero el destino me ha jugado una mala pasada y me ha plantado un rabito que pa qué.

David se limita a escuchar y a reír ante las observaciones de su nuevo amigo, que se queda un poco decepcionado cuando comprueba que no puede hacer nada con él, porque María se acerca y se sienta con ellos. No obstante, los tres siguen charlando amigablemente un rato.

Se transmite la idea de que Julito es aceptado en ese entorno porque es simpático, animado y bailón. Alguna de las chicas se siente atraído hacia él y se lamenta en broma de que sea maricón. No obstante, a pesar de su intención aparentemente normalizadora, el relato no se libra de retratar a este personaje de forma bastante estereotipada: eso de que se lamenta de ser hombre y tener rabito puede ser una simple broma o tratarse de un sentimiento real, pero más que nada parece una recreación del viejo cliché según el cual la homosexualidad va unida necesariamente a la feminidad y al deseo de transformarse en mujer. En Julito, de quien ni tan siquiera llegamos a saber su profesión, lo decisivo es su rol como homosexual y su permanente búsqueda de una satisfacción afectiva que le está negada. Lo siguiente que sabemos de él es que ha ligado con un "mirlo blanco", un chico muy atractivo y más joven. De las relaciones entre esos dos hombres no sabemos nada hasta que un día David y María -que han hecho por fin el amor en una escena larga y poética que la cámara y la música han ensalzado- ven en la televisión a Julito haciendo el ridículo mas absoluto. Su último novio le ha dejado y Julito amenaza ante las cámaras, las fuerzas de seguridad y los bomberos con suicidarse tirándose del balcón.

Se emplea así la figura de Julito para sorprender y hacer reír por lo ridículo de sus actos. Es evidente la sensación de distanciamiento que suscita en el espectador el hecho de que la pareja hetero vea en una televisión en blanco y negro una situación tan grotesca como esta, en la que se parodia la tendencia que supuestamente tienen los homosexuales a suicidarse para aplacar el dolor que les produce el rechazo social.

Luego sabremos que Julito ha salido de la depresión y ha continuado con su estilo habitual de vida, pero eso no le libra de sufrir un destino fatal: un día que Julito y uno de sus amigos se han travestido y van por la calle, son atacados por un grupo de jóvenes perteneciente al círculo de los traficantes de droga, que los patean hasta dejarlos muertos en la acera. Como fondo de toda esta violenta escena, con una infinita ironía, se escucha como música de fondo la canción de los Chunguitos *Vive a tu manera y sé feliz*, incongruente con el



Imagen 630: Julito intenta ligarse a David en *Báilame el agua* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2002

hecho de que Julito y su amigo estén recibiendo patadas y golpes.

Nacemos para morir
aprovechemos la vida
porque la vida es bonita
porque la vida se acaba
Enróllate colega y pásatelo bien
disfruta de tu vida
y vive a tu manera
no hagas mal a nadie o te arrepentirás
Tú vive a tu manera y se feliz ...

Por el contrario, a David y a María, después de haber alcanzado el fondo al que les ha llevado la droga y la prostitución, el relato sí vuelve a darles una nueva oportunidad para continuar con su vida y con su amor. Cuando los dos jóvenes van a reencontrarse la canción que se escucha, *Pero a tu lado*, de Los Secretos, sí es congruente con las imágenes.

He muerto y he resucitado.
Con mis cenizas un árbol he plantado,
su fruto ha dado y desde hoy algo ha empezado.
He roto todos mis poemas,
los de tristezas y de penas,
lo he pensado y hoy sin dudar vuelvo a tu lado.

Referencias específicas: Valdes Calvo (2007)



Imagen 631: El destino de Julito es la soledad y la muerte, en tanto a la pareja hetero la vida le ofrece una nueva oportunidad en *Báilame el agua* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2002

343 ~ *La Virgen de los Sicarios*, de Barbet Schroeder (2000)

Coproducción entre España, Francia y Colombia que adapta la novela homónima del escritor colombiano Fernando Vallejo. En ella se contempla con cierta amargura el clima de violencia en la Colombia de los años noventa a través de los ojos de su protagonista.

Fernando Vallejo, un escritor de éxito, regresa a Medellín después de treinta años viviendo fuera del país; si ha vuelto es “para morir” según él mismo comenta, no sabemos si en broma o en serio, porque ya vivió lo que tenía que vivir y lo que le queda son ya horas extras. En un burdel masculino se encuentra con uno de sus viejos amigos, que le presenta entre otros jóvenes prostitutos a Alexis. Fernando hace reír al chico con chanzas como que él no es marica, que un tipo como él que se ha acostado con más de mil muchachos lo que es es un berraco. Alexis es el superviviente de una banda de narcos a la que exterminaron y siendo tan joven tiene sobre su conciencia tres o cuatro muertes. Lleva al cuello las imágenes de una Virgen y un Cristo para que le protejan, y en el bolsillo del pantalón un “fierro” o “tote”, una pistola para defenderse de dos o tres que están “enamorados con odio” de él y que le quieren cascar. Allí tienen su primera relación sexual, que se lleva a la cámara brevemente a través de las imágenes de sus cuerpos, que se revuelven en la cama, reflejados en un espejo. Desde ese momento no se separan.

El escritor lleva al joven a vivir a su casa, aún vacía porque se acaba de trasladar, lo trata con cariño y paciencia e intenta sin demasiada convicción salvarle de ese estilo de vida de delincuencia, violencia y venganzas cuyo único resultado puede ser la muerte. No lo consigue, ya que Alexis se niega a dejar a un lado la pistola, es de gatillo fácil y por donde pasa va dejando un reguero de cadáveres. Las andanzas de Fernando y Alexis por diferentes lugares nos ofrecen un panorama de las costumbres, manifestaciones culturales y religiosidad de una ciudad en la que la vida de sus gentes no vale nada, y en los que los momentos de calma se intercalan con los asaltos y las balaceras. Las reflexiones de Fernando acerca de asuntos como la política, la ética, la religión o el sentido de la vida y de la muerte, pensamientos todos ellos inteligentes pero tristes y llenos de cinismo, van salpicando las visitas que hace la pareja de amantes a los barrios y monumentos históricos de Medellín, sus paseos por las calles y sus paradas para comer. La relación armónica entre ellos, contrasta con la violencia del entorno, pero no se dan detalles acerca de sus momentos de intimidad sexual, excepto en una bella escena en la que Fernando mira con ternura a su joven amigo y le dice emocionado “Alexis, niño, tu eres lo más hermoso que me ha dado la vida”, antes de besarle apasionadamente.



Imagen 632: El tierno amor que surge entre Fernando y Alexis contrasta con el clima de violencia que les rodea. *La Virgen de los Sicarios* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2000

Como era previsible Alexis muere acribillado a balazos. A Fernando le cuesta varios meses superar el estado depresivo que le provoca lo ocurrido, hasta que un día se afeita, se arregla, sale a la calle y conoce a un joven muy parecido, otro delincuente siempre pegado a su pistola que en esta ocasión se llama Wilmar. Los dos inician una relación muy similar, pero la fatalidad hace que Fernando se entere de que Wilmar es quien mató a Alexis. Por la noche lo lleva a un hotel con la intención de vengarse, pero cuando Wilmar le explica que acabó con Alexis porque éste había matado a su hermano, y que desde el principio supo quién era él, pero que a él no podría hacerle daño porque le quiere, Fernando cambia de parecer y le propone a su nuevo amante que se vayan lejos de Medellín. Así acuerdan hacerlo, pero antes de que puedan emprender el viaje Wilmar muere a su vez acribillado a balazos. En un estado de desesperación y dolor inimaginable el escritor va a su casa y corre las

cortinas, tal vez para acabar con su vida o tal vez para elaborar de nuevo la pérdida del amor.

Referencias específicas: Vallejo (1999)

344 ~ *Plata quemada*, de Marcelo Piñeyro (2000)

Se trata de una genial creación de cine negro coproducida entre España, Argentina, Francia y Uruguay. Adaptada de la novela homónima de Ricardo Piglia, está basada en la historia real de dos legendarios delincuentes de los años sesenta, el Nene y Ángel, apodados los mellizos porque eran inseparables. A diferencia del film noir clásico no hay aquí necesidad alguna de ocultar la orientación sexual de los personajes. Un narrador nos cuenta al principio del relato, en un tono intimista, quiénes eran y cómo se conocieron en Buenos Aires.

Se cruzaron por primera vez en los baños de la Estación Constitución, a los que el Nene acudía a veces en busca de sexo. Ángel vagaba por ahí. Se había quedado sin un peso y no tenía donde ir. El Nene le ofreció asilo en su departamento. Conmovido, y casi a modo de prevención Ángel le confesó su secreto: "oigo voces ... todo el tiempo ... aquí dentro". (...) Esa noche Ángel y el Nene durmieron juntos. Desde entonces no se separaron. Son los mellizos para todo el mundo. En el ambiente se sabe. Trabajan juntos o no trabajan.

La voz del narrador acompaña las imágenes de los dos jóvenes que acaban de mantener su primer encuentro sexual en el urinario. Ángel se coloca la ropa y saca una petaca para beber un trago de licor. El Nene le pregunta si quiere irse con él y enciende un cigarrillo. Ángel mete la petaca de licor en un bolsillo de la gabardina de el Nene, le coge el cigarrillo y se lo rompe. Luego se les ve durmiendo abrazados desnudos en la cama. Una escena como ésta, que podría haberse recreado en la sordidez, queda por el contrario embellecida extraordinariamente por la cercanía con la que se representan esos primeros gestos sencillos de amor y la romántica música de tango que los acompaña. Fue en la cárcel donde el Nene se volvió puto, y aún ahora se va de vez en cuando con alguna chica. De Ángel solo sabemos que es de origen español.

Los mellizos son contratados para robar un furgón blindado. Hasta entrar en acción se ocultan en el apartamento de otro joven, el Cuervo, que es quien hará de conductor en el asalto y que vive con su novia. En ese tiempo los mellizos se distancian afectivamente.

Desde el comienzo de su relación, Ángel y el Nene compartieron la cama, pero en los últimos tiempos Ángel rehuyó el contacto sin explicar por qué. Algo se ha roto entre ellos. Por eso esperan el momento del asalto con una ansiedad nueva. Cuando trabajan, lo saben bien, vuelven a ser los mellizos

En el asalto obtienen una cantidad importante de dinero, pero mueren los tres agentes que iban en el furgón y Ángel recibe un tiro en el hombro. Contraviniendo las órdenes, según las cuales si alguno de ellos resultaba herido debía ser dejado atrás, el Nene se encarga personalmente de sacarle la bala y lo cuida en el apartamento del Cuervo hasta que logra recuperarse. La organización criminal, en la que están implicados policías y políticos, decide enviar a los mellizos y al Cuervo al Uruguay con toda la plata, para que se escondan durante algún tiempo hasta que la situación se calme, ya que la muerte de los agentes ha producido un gran revuelo mediático y sus fotos están en todos los periódicos. A medida que se desarrolla la historia, hay momentos que se dedican a los pensamientos de los mellizos, trasladados al espectador a través de sus

monólogos interiores, en ocasiones cargados de sentimientos de apego y de suave erotismo:

Los dedos de Ángel huelen siempre igual. Huelen a madera recién cortada, a pólvora, a sangre, a sexo. Me recuerdan cosas: los baños de Constitución, los trabajos, la ruta, los hoteles baratos, desvestirse, la oscuridad.

Durante su encierro en una casa de Uruguay a la espera de conseguir unos pasaportes falsos que les permitan emigrar a los Estados Unidos, Ángel sigue evitando tener sexo con el Nene sin explicarle por qué. El espectador sin embargo sí llega a conocer el pensamiento supersticioso que, en su delirio esquizofrénico, está motivándole a rehuir sexualmente a su pareja.

Sé que le hago daño. No quiero, pero no puedo evitarlo. Yo también tengo ganas, yo también quiero, pero no puede ser. No es por las voces. Ellas me dicen que sí, me dicen que no, me gritan puto, marica, santo. Quieren confundirme, pero yo sé qué hay que hacer. Es por la leche: hay que guardarla, la leche es santa. El Nene no entiende que lo estoy salvando. Si nos quedamos sin semen nos quedamos sin Dios. La leche es santa.

Después de varios días sin ver la calle, los mellizos se saltan las normas, salen un rato a divertirse y se meten en una feria. Si hasta entonces había aparecido retratados con cierta simpatía por el amor que se dedicaban el uno al otro a pesar de ser unos asesinos, ahora sacan a la luz su parte más salvaje. El Nene comienza a tontear con una chica, lo cual incomoda a Ángel. Cuando un hombre que anuncia uno de los espectáculos se le acerca provocativo y le pide dos besitos, Ángel lo tira al suelo, lo pateo y se va sin rumbo hasta acabar en una iglesia, donde se postra ante la imagen de un Cristo. El Nene por su parte se va a los baños públicos a esnifar coca, y luego se pone a orinar junto a un joven. Cuando esté dirige su mirada hacia él, el Nene reacciona de un modo extrañamente violento.

- ¿Qué mirás? Maricon, invertido, pervertido, puto, sodomita, lacra.

Estos insultos los va emitiendo con una intensa expresión de odio mientras encañona la frente del chico con la pistola, para luego agacharse sin dejar de apuntarle y mientras éste solloza lleno de pavor, bajarle los pantalones para practicarle el sexo oral. Esta extraña escena antierótica termina con la imagen del Nene enjuagándose la boca ante el espejo, pero no sabemos que ocurrió con el chico.

Al volver a casa Ángel no le perdona el haberle dejado solo, se encierra en sus rituales mentales y no le dirige la palabra. La desesperación del Nene hace que entre en un periodo de promiscuidad. Se le ve en un cine donde un hombre le está haciendo sexo oral a otro, y donde se le acerca un chico con el que inicia un contacto, aunque el encuentro sexual se omite. Luego le vemos paseando por la feria de nuevo mirando tanto a hombres como a mujeres, acaba abordando a una chica llamada Gisella y la acompaña a su casa. Sin ocultarle que tiene como pareja a Ángel, su única familia y por el que daría la vida de ser necesario, acaba teniendo un encuentro sexual que se lleva explícitamente a la pantalla, con ambos totalmente desnudos y él penetrándola, lo cual contrasta con la forma en que se habían representado los momentos de intimidad entre los mellizos. Durante algún tiempo mantiene relaciones con ella, y cada vez que esto ocurre se intercalan las imágenes de el Nene y Gisella haciendo el amor, con las de Ángel, entregado a solas a sus rezos supersticiosos y sus actos enajenados. Cuando Gisella le pide al Nene que elija, éste no duda en decantarse por su amigo, cuyo estado mental ha empeorado al enterarse de lo ocurrido entre ellos.

Localizados por las fuerzas del orden debido a la denuncia despatchada de Gisella, los Mellizos y el Cuervo se ven obligados a soportar un largo asedio. En este trance previo a la muerte, es en el que se desarrolla el último momento de intimidad entre los mellizos. El erotismo es



Imagen 633: El Nene cura la herida de Ángel en *Plata quemada* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2001



Imagen 634: Arriba el Nene amenaza a un chico antes de mamársela. Abajo un feriante se le insinúa a Ángel. *Plata quemada* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2001

ahora más explícito y cargado de mayor emotividad que las veces anteriores, tal vez para intensificar la tragedia de los dos amantes. Tumbados semidesnudos en el suelo, se abrazan y se besan. Ángel le comunica al Nene que curiosamente ya no oye voces. Y este le comenta entre risas y con gran placer:

- Te apoyás en mi, y se me pone dura. Es matemático.

Esa calma se ve interrumpida por un ataque de los militares que termina con la vida del Cuervo. Los Mellizos, viéndose acorralados y sabiendo que van a perder la vida, aún pueden darse un lujo extravagante: el de sacar de su saco los fajos de billetes y quemar entre risas esa gaita que vienen a buscar las fuerzas del orden.

Referencias específicas: Piglia (2006)

345 ~ *¡Ja me maaten...!*, de Juan Muñoz (2000)

Esta comedia tan peculiar cuenta las aventuras de Juan, "un gitano cabal" que vive con su familia (mujer, dos hijos y su padre) en una chabola de Madrid y se dedica a la venta de frutas. Su "papa" ha quedado por error encerrado en la carga de un camión que se dirige hacia Málaga, y él le sigue la pista hacia esa ciudad costera andaluza, pero antes avisa de ocurrido a sus familiares malagueños. La carga del camión va destinada a una banda criminal china, que al ver al "papa" en el camión lo confunden con el jefe de la organización.

Uno de los gitanos malagueños, muy mariquita y vestido con una llamativa camisa de color naranja con lunares negros, se ha acercado para recoger al "papa" cuando baje del camión; lo que no espera es tener que enfrentarse con toda una banda de delincuentes chinos, por lo cual llama con el móvil a su gente para que vengan. Cuando los chinos le descubren, él se pone a hacer tonterías como bailar grotescamente como para distraer su atención y así poder ir alejándose. La estrategia no funciona y los chinos lo abaten a tiros, aunque se libra milagrosamente de morir y al final se lo llevan en una ambulancia. Sin saber nada más acerca de este personaje, introducido más que nada para despertar la carcajada, al espectador le ha quedado clara su orientación sexual con unas pocas pinceladas extraídas del estereotipo.



Imagen 635: El gitano mariquita de *¡Ja me maaten ...!* (2000)

Fuente: DVD. Madrid: Karma Films, 2010

346 ~ *Obra maestra*, de David Trueba (2000)

Es una comedia delirante que trata de sorprender al espectador poniendo puntualmente ante sus ojos un encuentro sexual breve y ridículo entre dos soldados.

Benito y Carolo son dos cinéfilos que se han propuesto rodar un musical romántico en formato Super 8 y han elegido como protagonista de su obra maestra a la famosa actriz Amanda Castro. Ella los desprecia totalmente, pero eso no es obstáculo para los dos obstinados creadores, quienes la secuestran y la obligan a participar en el rodaje del espantoso filme.

Pues bien, hay una escena en la cual están inmovilizando a la chica en el suelo del pasillo del hotel, para impedir que huya. En ese momento se siente el ascensor que baja y ella intenta gritar para pedir ayuda, pero en el ascensor se ve a dos soldados totalmente vestidos que están besándose y acariciándose en un momento de plena pasión. Uno gime, y el otro pregunta "¿Cómo te corres tan pronto?", ya que al parecer su compañero ha tenido una eyaculación precoz. El ascensor sigue bajando y ya no sabemos nada más de los soldados. Como vemos se trata de una aparición breve de dos personajes planos con el objeto más que nada de producir la sorpresa y la risa. Cabe interpretar no obstante que se está transmitiendo una idea de otredad de la experiencia homosexual, ya que el ascensor baja, no sube, y eso significa simbólicamente que esa es una forma de sexualidad inferior, descendente.

347 ~ *Terca vida*, de Fernando Huertas (2000)

Un bar congrega distintas gentes de clase popular que sobreviven con mayor o menor fortuna en un Madrid donde el dinero escasea y el desempleo abunda. La heterosexualidad de todos ellos se da por supuesta, y no hay indicios de que ninguno de los múltiples personajes que se reúnen allí viva una sexualidad

fuera de la norma. A la posibilidad de un contacto íntimo entre hombres únicamente se alude a través de una escena chistosa con objeto de sorprender y hacer reír.

Los personajes principales, Paco y Andrés, han ido a un restaurante para encontrarse con don Fulgencio y conseguir un dinero que éste les debe. Don Fulgencio les da largas, se dirige a los servicios para orinar y ellos le siguen. Se produce entonces una situación un tanto forzada con objeto de crear un equívoco. Mientras está en el urinario don Fulgencio llama a Andrés y le pide que busque en los bolsillos de su chaqueta una tarjeta. Durante unos segundos la postura que adoptan los dos hombres, con Andrés metiendo la mano en los bolsillos y moviéndola de arriba a bajo para encontrar la tarjeta, vista desde fuera podría interpretarse como una masturbación manual. Eso es lo que parece pensar un hombre que acaba de entrar en los servicios, por la expresión de asombro que pone. Paco entonces le increpa por haberse quedado mirando.



Imagen 636: Aparición breve de dos soldados en *Obra maestra* (2000)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2001

- ¿Qué pasa, usted no ha ayudado nunca a mear a un amigo?. Joder, que cotilla es la gente....

348 ~ *El bola, de Achero Mañas (2000)*

Radiografía agri dulce de un barrio de clase media baja, con más dramas que alegrías, narrada a través de los ojos de un chaval de doce años, Pablo, a quien todos llaman el Bola. La película incluye algunos personajes homosexuales de forma secundaria. Al Bola su odioso padre lo maltrata, pero cuenta con el apoyo de la familia de su menor amigo, Alfredo, una pareja de mentalidad abierta con dos hijos. Rafa el padre de Alfredo, tiene un taller de tatuajes y encarna las cualidades contrarias a las del padre del Bola, ya que es afectuoso con los niños y los educa correctamente con una sensata disciplina.

Uno de sus amigos es Alfonso, que tiene un estudio de grabación y del que se nos informa de su orientación sexual cuando Rafa le llama por teléfono y se dirige a él con la palabra "maricón" bromeando. Alfonso es amigo de la familia, y a veces les lleva en coche para pasar el día en el campo. Tienen además un amigo común, Félix, que está muriéndose de sida. Alfonso dice que está harto de estar enterrando amigos por el mismo motivo y que no puede soportarlo; se sobreentiende que el origen del contagio de este grupo de amigos es sexual, aunque no es un asunto que se haga explícito. En todo caso, la actitud de Rafa y su familia con sus amigos gays, a los que tratan con normalidad pero de los que no sabemos prácticamente nada, aporta a su retrato rasgos positivos como la apertura, la solidaridad o la carencia de prejuicios.



Imagen 637: Las breves apariciones de Alfonso en *El bola* (2000) son amistosas y positivas.

Fuente: DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2001

349 ~ *Todo me pasa a mí, de Miguel García Borda (2001)*

Se trata de una comedia coral centrada en las inquietudes amorosas de un grupo de jóvenes de ambos sexos que viven en Barcelona. El mensaje global que pretende transmitir el relato, tras una apariencia de modernidad, es que superar la tentación de instalarse en la homosexualidad y transitar hacia la heterosexualidad es lo que trae la felicidad.

Ángel y Edu son dos compañeros de piso, que nunca llegan a traspasar el límite de la amistad, aunque el cariño entre ellos es tan intenso que están a punto de hacerlo: Edu lo desearía, pero Ángel decide casarse para ajustarse a las expectativas sociales. Aina y Txel son dos mujeres que viven juntas y mantienen una relación lésbica cuyo destino es disolverse para dar paso a la formación de una pareja hetero al uso: Aina, la más joven, inicia una relación con un hombre y abandona a Txel. Los otros dos personajes son Óscar, que después de haber hecho un viaje por la India vuelve a Barcelona y planea quedarse a vivir con Ángel y Edu, y Elena, una chica hetero muy nerviosa y charlatana que comparte piso con Aina y Txell.

La distribución de los personajes que se aprecia en la fotografía de la carátula es digna de consideración. En los dos extremos están los dos amigos que casi se lían e inician una relación de pareja, pero no llegaron a hacerlo: Edu, que se ha decantado hacia la homo o bisexualidad y ha fracasado en el amor, está en el borde

derecho; Ángel, que decide casarse para adecuarse a los imperativos sociales, en el borde izquierdo. Junto a Edu, se encuentra la otra perdedora, Txell, que ha quedado desolada cuando la abandona su novia. En el centro se sitúan los dos hetero, Óscar y Elena. Y a la izquierda, junto a Ángel, Aina que al igual que éste ha encontrado la estabilidad transitando hacia una relación hetero socialmente aceptable.

La primera escena se desarrolla en el piso que comparten Ángel y Edu. Edu se despierta. De fondo se escucha un programa de radio en el que la locutora está entrevistando a una travesti que se queja de que hay grupos de jóvenes que acosan a las que se prostituyen cerca del campo del Barsa. La locutora se pone a favor de ellas, hablando de que hay mucha hipocresía, y se muestra a favor de la regularización de la prostitución. El recurso al travestismo en este relato no escapa al lugar común según el cual está relacionado inevitablemente con la marginalidad y la prostitución. A lo largo de la película no llegamos a ver ningún travesti real, pero más tarde sí se acude a esta figura estereotipada para hacer un chiste cuando leemos en la portada de un periódico la siguiente noticia:

- Tres travestis matan a un calvo confundiéndolo con un skin-head.

En el hospital, las enfermeras que están ante el cadáver del calvo se burlan entre risas de él por lo feo que es y por la mala suerte que ha tenido de padecer alopecia y de haberse cruzado con tres travestis. El efecto humorístico se intenta obtener invirtiendo la imagen habitual de los travestis apaleados y asesinados para convertirlos en ejecutores del castigo contra un calvo que por ignorancia han confundido con un cabeza rapada; se juega así con los tópicos acerca de la figura del travesti marcando una clara distancia entre el mundo en el que se mueve el grupo de amigos y el de esos "otros".

Ángel, que se va a casar dentro de dos semanas, conoce a su compañero de piso Edu desde que eran niños, y asegura que le ha visto con chicas y que sabe que se ha acostado con algunas. Desde el principio se aprecia una amistad un tanto ambigua entre ellos, aunque ambos son públicamente hetero. Edu no aguanta a la novia de Ángel, a la que ni siquiera llegamos a ver, y por algún motivo que es difícil adivinar no está demasiado contento con la boda de su amigo, al que reprocha que se vaya a casar sin estar enamorado y para huir de algo que no llega a precisar qué es. Ángel está, efectivamente, decidido a casarse, pero hay detalles que no encajan, como que no ha traído nunca a su novia para presentársela a sus amigos. Da la impresión de que va a dar ese paso más por adaptarse a los imperativos sociales que porque sea algo que realmente le entusiasme.

Los pocos momentos de intimidad que presenciamos entre los dos amigos, aparentemente asexuales aunque se puede adivinar cierto homoerotismo de fondo, quedan asociados directamente con el asco; es una forma sutil de emplear la modalidad antierótica desde el plano simbólico. Así en una ocasión Edu se levanta con una erección y ganas de orinar, pero cuando se dirige al baño Ángel le pide que se espere unos minutos porque acaba de fregar el suelo. Edu le advierte que no aguanta más, pero como el otro le impide alcanzar la taza acaba orinándose en medio del salón, y eso deja un mal olor insoportable en toda la casa; simbólicamente lo que huele mal y lo que da asco es que dos hombres compartan esos espacios íntimos cuando adivinamos que entre ellos puedan estar produciéndose, aún de forma no demasiado consciente, sentimientos que sobrepasan la mera amistad. Y otra vez, Ángel está que se cae al suelo después de haber bebido en exceso. Edu lo acompaña al baño para que se de una ducha y allí comienza a desnudarle, pero éste le vomita encima. Mientras Edu se quita la camisa, le sugiere a su amigo que tal vez lo que le ocurre es que tiene miedo a casarse, y que no es extraño porque esa chica no es para él porque se ve a la legua que solo tiene una neurona. Ángel entonces se abraza al pecho de su amigo mientras le chorrea el vómito por la boca, pero su estado es tan lamentable que no sabemos si lo hace a sabiendas, o porque no puede con su alma; en todo caso la imagen asocia de nuevo el asco con ese breve contacto piel a piel entre ellos.

A medida que avanza la película se hace más evidente que independientemente de cuál sea la preferencia sexual de Edu, probablemente está enamorado en secreto de Ángel y estaría dispuesto a mantener una relación con él que incluyera la intimidad sexual. Por su parte, Ángel también se muestra un tanto ambiguo. Un día han ido a la playa de noche para beber junto a una hoguera improvisada, y en ese escenario se produce larga escena en que los diálogos entre ellos van creciendo en intensidad emocional. Los dos bromean en relación a la necrofilia, la posibilidad de tirarse a una muerta, y de la zoofilia con un perro. Coinciden en que no, porque eso sería asqueroso. Entonces Edu tantea a su amigo y le pregunta si lo haría con un hombre;



Imagen 638: Carátula del dvd de *Todo me pasa a mí* (2001)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2001



Imagen 639: Sentimientos amorosos negados entre dos amigos. *Todo me pasa a mí* (2001)
Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2001

nótese que se mete la homosexualidad dentro del saco de las parafilias, de lo desagradable, de lo prohibido. Ángel contesta con imprecisión y escabulle la respuesta -que no se ha fijado, que no sabe- pero comenta que antes con un hombre que con una muerta, seguro, porque "a un tío lo puedes olvidar, a una muerta nunca". Eso da que pensar. La intención de casarse que tiene Ángel es firme, pero ¿puede ser que haya mantenido alguna relación homosexual a la que no ha dado importancia y le ha sido fácil olvidar?. Como Edu sigue insistiendo en el mismo asunto, si lo haría con un tío, si los tíos le dan asco, Ángel, que evidentemente debe saber cuáles son las intenciones de su amigo le pregunta que si tiene que decirle algo que lo haga, porque hay confianza. Edu está deseando decirle que le quiere, que no se case y que se quede con él, pero no se atreve, y los dos siguen durante un largo rato evitando hablar con claridad del asunto. Finalmente bajo presión, Ángel afirma con claridad:

- Pienso que quiero tener una familia, quiero ser como todo el mundo, quiero ser normal, no pido nada más. Siempre he querido tener hijos y llevarlos a Eurodisney. Supongo que no es algo tan difícil de entender. Pero a la vez tengo miedo (...) Mi familia me ha enseñado a querer

como ellos quieren, y yo estoy bien queriendo así.

Pero Edu sigue insistiendo, advirtiéndole que va a cometer un error y pidiéndole que no se engañe, porque ellos son algo más que amigos.

- Nunca hemos hablado de nosotros, por el miedo de dejar de ser amigos nunca hemos hablado de nosotros. (...) No te engañes pensando que solo somos amigos. Somos más que amigos, y tú lo sabes. Mira, nunca ha pasado nada entre nosotros, pero a veces ...
- A veces hemos pensado cosas que gracias a Dios, no han pasado. (...) Siempre hemos tenido claro que pasábamos de tíos, no se por qué ahora...
- Yo tampoco lo sé, de hecho a mi los tíos no me van, solo tú.

El último intento de Edu para retener a Ángel es darle un beso en la boca, cosa que éste acepta durante unos pocos segundos para luego, inmediatamente irse un tanto molesto y dejarle solo. La siguiente vez que se ven, no obstante, sigue tratándole con la misma afabilidad de siempre, como si nada hubiera pasado.

El relato termina presentando un sucesión rápida de imágenes en las que contrasta la alegría y la serenidad de los que han triunfado en el amor hetero, con la tristeza de los que lo han perdido: una mujer hetero sola (Elena), una lesbiana (Txel) y Edu. Los tres acaban por irse a vivir juntos para compartir gastos y consolarse mutuamente. A Edu lo vemos brevemente tomando sin mucho entusiasmo una copa en un bar de ambiente en el que unos jovencitos se besan. No sabemos si ha transitado hacia la homosexualidad o tal vez quiere llenar el vacío afectivo que le ha dejado la ausencia de Ángel; cuando otro chico le aborda no parece interesarle demasiado y se va con expresión de tristeza dejando la copa a medias.

350 ~ *Sin vergüenza*, de Joaquín Oristrell (2001)

Es una comedia coral en la que un conjunto de jóvenes muy diversos que tienen la aspiración de ser actores confluyen en una escuela de interpretación dirigida por Isabel, una actriz madura. La película en sí es una clase de teatro en la que abundan las escenas de los clásicos representadas por los estudiantes y las agudas observaciones que les hace Isabel. Termina con la formación de varias parejas hetero y una gay, lo cual indica cierta intención normalizadora del relato; no obstante, cabe señalar que de los tres personajes explícitamente homosexuales que aparecen en el relato dos de ellos aparecen retratados con cierta negatividad y hasta cierto punto ridiculizados, de forma que no es demasiado fácil identificarse con ellos.

Por azar llega a las manos de la profesora el último guión de un conocido director de cine, Mario Fabra, en el que se reproduce casi con exactitud una intenso encuentro amoroso que tuvieron veintiún años atrás. Duró únicamente diecisiete horas, pero tanto ella como él lo recuerdan con gran intensidad. De esa forma aunque tanto Isabel como Mario mantienen relaciones de pareja con personas más jóvenes, cuando se reencuentran sienten la irreprímible necesidad de volver a tomar su relación donde la dejaron.

Mario Fabra decide contratar para la película actores noveles, y acuerda con Isabel que irá a su escuela

para ver cómo representan las escenas que los jóvenes están preparando entre otras *El misántropo* de Molière y varias de Shakespeare (*Romeo y Julieta*, *Hamlet*). Toda esta situación crea una gran expectativa entre los aspirantes a actores.

Entre los estudiantes hay dos jóvenes, Koro y Gregorio, que trabajan juntos como camareros en un café, y que mientras sirven copas practican una escena de Don Juan Tenorio de José Zorrilla. Koro no está muy contenta con la interpretación de él porque le parece demasiado blanda. A Gregorio le es imposible ponerse en su papel de seductor de mujeres y dice que no pillá su línea de pensamiento. Le explica a su amiga que aunque espiritualmente es un cerdo, técnicamente es virgen, y que no sabe si probar primero con un chico o con una chica:

- Yo qué sé, a lo mejor es que soy bi.
- Pues claro que eres bi, todo el mundo es bi. El presidente del gobierno, el Tenorio, tus padres, yo. Lo importante es que trabajes tu lado masculino. (...) Pero vamos a ver, tú cuando te masturbas ¿en quién piensas?
- ¿Yo? Pues en mi.

No sabemos si Koro hablaba en serio al decir que todo el mundo es bi, incluso ella, o solo estaba frivolisando. Por lo demás, el retrato que se hace de Gregorio no es demasiado favorable y es difícil identificarse con él porque sus actitudes son bastante ridículas: parece un poco tonto, no vocaliza bien, es pésimo actor, se insinúa que es un tanto narcisista y su indecisión sexual lo sitúa en las antípodas del don Juan Tenorio que tiene que representar.

Koro a pesar de todo se esfuerza para que Gregorio saque su parte masculina y se empeña en que tiene que perder la virginidad con ella; para conseguirlo se ducha desnuda con él intentando estimular su deseo sin mucho éxito, ya que el chico se siente agobiado y se le "arruga la polla de la tensión". La motivación aparente de la chica es que quiere prepararle para que interprete correctamente su papel de don Juan, pero en realidad lo que ocurre, aunque parece una chica muy liberada y experimentada, es que se está enamorando de él.

Las dudas de Gregorio se aclaran cuando conoce al compañero de piso de Koro, un bailarín muy definido como gay que se llama Chema, y los tres cenán juntos. Con mucha picardía, Chema inicia el juego de "a ver quién se lo lleva al huerto" y le comunica a Gregorio que ya se ha enterado de que es virgen, que eso se va a solucionar y que puede elegir entre Koro y él. Forzado a decidirse, Gregorio elige al chico; lo sabemos porque a la mañana siguiente aparecen los tres acostados en la cama. Ella vestida, y los dos chicos desnudos y abrazados a su lado.

Ya en el encuentro de los estudiantes con el director de cine, cada una de las parejas de aspirantes a actor representan sus escenas. Las dos primeras son *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *El misántropo* de Molière, bellamente interpretadas y protagonizadas por dos parejas chico-chica que se quieren y que a raíz de la experiencia afianzan su relación. Pero cuando les toca a Koro y a Gregorio, las calculadas palabras de don Juan para seducir a doña Inés caen de lleno en el ridículo. Inés lleva unas gafas de culo de botella que hacen reír, y Gregorio encarna a su personaje de forma muy poco creíble y con cierto amaneramiento. Isabel les interrumpe:

- ¿A qué vienen esas gafas, Coro? ¿Doña Inés es miope?
- Mi doña Inés sí.
- ¿Para no ver que se ha enamorado de un tipo ridículo y amanerado?

La escena se transforma entonces en una revelación pública que Koro y Gregorio que hacen de su situación personal. Koro se queja de que siempre se enamora de los "putos gais" y tiene la autoestima por los suelos. Gregorio manifiesta, con los brazos abiertos que hoy ha descubierto su verdadera identidad, que es gay, lo cual despierta entre el público reacciones como reírse y taparse la boca con la mano: "Es un mundo nuevo, es como si de repente se hubiera hecho la luz y hubiera vuelto a nacer, todo se ordena". Realmente la actitud de Gregorio es en sí bastante ridícula y poco creíble: ha tenido una sola experiencia y eso le ha inclinado a adoptar una identidad "gay" permanente. Aquí realmente nos entra la duda acerca de cuál es el mensaje que subyace a esta situación de salida del armario representada de forma tan teatral: ¿se está parodiando el proceso tan común hoy en día según el cual un hombre debe manifestar su "homosexualidad" en cuanto la descubre en busca de una especie de redención? o ¿es que realmente el relato pretende



Imagen 640: El indeciso Gregorio pierde la virginidad con un chico y eso lo convierte en gay en *Sin vergüenza* (2001)

Fuente: DVD. Madrid: Filmax, 2002

naturalizar este proceso de confesión pública, que evidentemente está determinado socialmente, como algo habitual y necesario?

En todo caso, Cuando Isabel pregunta si alguien quiere aportar algún comentario, un chico bajito y fino que habíamos visto fugazmente y del que no tan siquiera sabemos su nombre hace unos tristes comentarios acerca de su propia experiencia:

Eres gilipollas, Gregorio. Te parece una fiesta ser gay ¿no? Lo vas a compartir con todos y vas a ser muy feliz. Me tocan los cojones los que pensáis que esto es un camino de rosas. Yo soy maricón desde pequeño, me masturbaba pensando en el príncipe de la sirenita y me sentía un monstruo. Y luego salí a la calle, y en la calle te parten el culo, y duele un montón, ¿entiendes? Los tíos que te gustan ni siquiera te miran y te comes mazo de pollas por las que no darías un duro. Y si quieres ser actor, Gregorio, vas listo; te lo digo yo que llevo años intentando que me veáis como un hombre cuando hago una escena.



Imagen 641: Un joven aspirante a actor algo afeminado, triston y frustrado en *Sin vergüenza* (2001)

Fuente: DVD. Madrid: Filmax, 2002

A esto responde Chema, el reciente ligue de Gregorio:

- ¿A qué bares vas, tío, a qué viene tanta negatividad? Vamos a ver, no tienes novio, no ligas, te han salido almorranas...?

351 ~ *I love you baby*, de Alfonso Albacete (2001)

Marcos es un chico de provincias algo tímido e inexperto que llega a Madrid desde un pueblo de Alicante para trabajar en el bar de sus tíos y quedarse a vivir con ellos. Nada más llegar Marisol, una chica dominicana se siente atraída hacia él e intenta aproximarse, pero Marcos al principio la ignora totalmente; al fin y al cabo la gran ciudad le abre una amplia gama de posibilidades para experimentar, y él parece dispuesto a hacerlo.

Pronto conoce en un bar un chico muy simpático, Daniel, que es un aspirante a actor y está rompiendo la relación con su novio. Daniel le lleva a una discoteca que parece de ambiente gay. Marcos no se da cuenta o simplemente prefiere no darle importancia al asunto; no obstante, la forma en que se miran a la cara y sonríen cuando se despiden esa noche, manifiesta con claridad que entre ellos se está iniciando un romance. Acuerdan verse de nuevo, y como testigo tienen un póster de Boy George, el emblemático cantante neoromántico inglés que se hizo muy popular a principio de los ochenta con su aspecto andrógino en las actuaciones del grupo Culture Club, que está en un escaparate de una tienda de discos. Pronto se enamoran y comienzan una relación; las conversaciones entre ellos son suaves, amables, un tanto edulcoradas y exentas de toda tensión. Es invierno y nieva sobre ellos mientras se besan en el banco de un parque. Aunque para Marcos es la primera experiencia de ese tipo, no la siente como algo problemático, sino más bien como una vivencia agradable, aunque tampoco trascendental; Daniel parece estar más enamorado que él.



Imagen 642: Marcos y Daniel junto a un póster de Bob George. *I love you baby* (2001)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2002

Después de vivir juntos durante algún tiempo y disfrutar tranquilamente de su relación, de la cual lo único explícito que se lleva a la pantalla son algunos besos apasionados en la boca y algunos momentos carentes de erotismo en la cama, se produce un evento totalmente absurdo que da un giro copernicano a la situación. Mientras se lo están pasando muy bien cantando en un Karaoke, los agitados movimientos de una pareja hetero que hace el amor violentamente en el piso de arriba hace que una gran bola decorativa cubierta de cristales se desprenda del techo y golpee violentamente la cabeza de Marcos. A raíz del accidente Marcos pierde todo interés sexual por Daniel, quien, con desesperación observa como

a su novio le han empezado a interesar las mujeres. El punto de inflexión que da el relato en este punto es significativo. Que un golpe en la cabeza cambie la orientación sexual de un joven convirtiéndolo en un heterosexual exclusivo es obviamente un hecho poco creíble, pero es que la intención no es hacerlo creíble, sino más bien burlarse con cierta sorna de los distintos procedimientos que se han empleado con la pretensión

de cambiar la orientación sexual de las personas. Una amiga a la que Daniel le cuenta lo ocurrido bromea al respecto.

¿Me estás contando que el golpe en la cabeza le ha cambiado la sexualidad? Jamás se me hubiera ocurrido utilizar una bola de discoteca travoltina como terapia para maricones. Pues se ha utilizado de todo: psicoanálisis, electroshock ...
¿Pero golpetazo y macho? Es la primera vez ...

Con un suceso tan estrambótico como ese lo que se pretende transmitir es que las preferencias sexuales no se pueden cambiar mágicamente, pero sí es posible experimentar facetas aún no conocidas de la sexualidad y del deseo. Eso lo deja claro más tarde el mismo Marcos cuando se separa de Daniel y le da una explicación.

Ya no estoy seguro de que me gustan los hombres, es más, estoy convencido de que me gustan las mujeres (...)
Cuando yo vine del pueblo no sabía lo que quería. Siempre había fantaseado con acostarme con un hombre. Entonces apareciste tú. Pensé que me había enamorado. Pero no. En el fondo yo no puedo negar una verdad que es evidente, algo que ya sabía y es que a mí en realidad lo que me gustan son las mujeres.

Es decir, no es el golpe en la cabeza lo que ha convertido en heterosexual a Marcos; el mensaje central, tal vez lo más interesante del relato, es la idea de que un hombre mantenga una relación homosexual en una etapa de su vida no significa que si anteriormente la habían gustado las mujeres dejen de gustarle por ello. Lo que se omite aquí es la idea contraria, que es igual de cierta: un hombre que ha experimentado placer y se ha sentido atraído por otros hombres no dejará de hacerlo porque inicie relaciones satisfactorias con las mujeres.

Una noche, poco antes de separarse de Daniel, Marcos rechaza ligeramente los abrazos de su amante masculino, se levanta de la cama y sale a la calle con aire melancólico. La tristeza, asociada a su relación homosexual, contrasta con la romántica y animada música latina (bachata, merengue ...) que proviene del local hacia el que el protagonista se dirige, donde se volverá a encontrar con Marisa, la chica dominicana que desde el principio de la historia se interesó por él.

Ha pasado el invierno, y el relato se recrea más en las relaciones románticas entre Marcos y Marisa de lo que lo había hecho cuando había representado el amor entre Marcos y Daniel: el tono es similar en cuanto a la ternura y el romanticismo de los amantes, pero hay más luminosidad, más contacto físico, una música más alegre que dibuja esta segunda relación heterosexual como algo más deseable. El mensaje es que a pesar de lo bonita y placentera que pueda llegar a ser una experiencia homosexual en una fase de experimentación, el destino del protagonista es transitar hacia la heterosexualidad y formar una familia reproductiva, que en última instancia es la que tiene mayor valor social.

Pero Daniel no se resigna, y empleando sus dotes como actor decide disfrazarse de chica pensando que si vuelve a seducir a Marcos con aspecto de mujer es posible que pueda recuperarlo. Cegado por el amor se presenta muy bien caracterizada como María, tanto que poca gente sospecha, a no ser porque tiene unas manos demasiado grandes y en el cuello la nuez. Se entromete en la relación ganándose la confianza de Marisa y de forma malintencionada deja caer que Marcos antes estuvo saliendo con un chico porque es gay. La estrategia no tiene éxito, ya que tras una breve crisis en la relación Marisa sigue el consejo de una de sus amigas, quien le plantea que "si a él le gustan los huevos" no hay nada que hacer, pero que si él le ha hecho bien el amor a ella, eso significa que no es maricón, y que entonces no se deje llevar por los chismes. A Marcos, que había estado engañado, se le enciende la bombilla mientras ve un vídeo en el karaoke con Bob George cantando la conocidísima *karma chameleon*. Se da cuenta entonces del parecido entre María y Daniel y acude indignado a su casa. Una vez que ha aceptando que no podrá recuperar a Marcos, el mismo Daniel le ayuda a reconciliarse con Marisa y se queda solo elaborando el dolor que le produce la pérdida.

Dando un salto temporal hacia el futuro, cinco años mas tarde Marcos y su mujer Marisa, que está embarazada, rodeados de tres hijos, se encuentran con Daniel en el aeropuerto. Daniel ha conseguido tener éxito como actor, y Marcos está apunto de abrir un asador con su familia. La historia termina con un chiste que esconde un mensaje moral un tanto sutil. Marcos le pregunta a Daniel si está solo, y éste le responde que no, que está con él. Y señala a Bob George, que se acerca a ellos con su típica apariencia andrógina, muchos más años que a principio de los ochenta y un aspecto físico muy poco agraciado. La moraleja es que si uno en vez de transitar hacia la heterosexualidad mantiene un estilo de vida homosexual es posible que acabe solo o con alguien tan poco atractivo como ese a su lado. La imagen de ese Bob George maduro que se despid



Imagen 643: Bob George, el que fuera el vocalista del grupo inglés Culture Club, cierra la película. *I love yor baby* (2001)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2002

cierra la historia, y con los títulos de crédito se oye la versión traducida al español de *karma chameleon* interpretada por el cantante Chacho Carreras, que refuerza la idea de que la soledad y la tristeza es el destino para quienes no se adaptan a las expectativas sociales: "Soy un hombre, desolado, soy un hombre sin calor que no es dueño de su vida ni de su amor ..."

352 ~ *Sagitario*, de Vicente Molina Foix (2001)

Esta adaptación de la novela homónima del director, nos presenta las historias de distintos personajes que a lo largo de un año evolucionan y cuyas existencias se entrecruzan en Madrid. Cada uno tiene su origen, su pasado, sus carencias y sus ambiciones. Lo que comparten es que buscan la comunicación, la felicidad y la satisfacción amorosa, cada uno a su modo: una pintora, un antropólogo, un arquitecto, una tarotista, un repartidor, un chaperó, un actor, una mujer loca, una actriz desorientada que se prostituye y muchos más personajes forman un abigarrado mosaico de la vida urbana. De las vidas que se entrelazan y se van desarrollando en esta película coral centramos la atención en las que protagonizan los personajes masculinos que mantienen relaciones sexuales con otros hombres.

Jaime Sanz, tal como se define a sí mismo, tiene 45 años, dos carreras, ninguna propiedad y ningún oficio de verdad. Actualmente trabaja como actor cómico en un café teatro. La relación con su pareja, con la que ya lleva quince años, no va bien. Se trata de Darío, un hombre mayor de unos sesenta años, de procedencia argentina que se ha establecido en España huyendo de los militares y ahora es un cotizado escenógrafo. La ruptura se produce en una terraza en la que se han citado. Algo ha ocurrido que Jaime no le perdona. Al parecer Darío se ha acostado con otro, pero lo ocurrido exactamente no se hace explícito. Aunque Darío parece querer reconciliarse y le toca cariñosamente la mano, Jaime se despide de él dándole las llaves y un paquete de pañuelos de papel por si los necesita. Nada más se nos cuenta del pasado de esta larga relación; únicamente conocemos su final.



Imagen 644: Jaime con Darío, su antigua pareja.
Sagitario (2001)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003

A través de un anuncio en el periódico, Jaime contacta por el móvil con un chaperó que se anuncia con el nombre de Omar como un culturista joven, guapísimo, superdotado e insaciable, para ellos y para ellas, y que pide por sus servicios 20.000 pesetas. Su verdadero nombre es Rafa, al que vemos en el gimnasio haciendo músculo. Su primer encuentro sexual se produce en la casa de Jaime. Vemos a ambos desnudos, Jaime boca arriba y al joven encima de él besándole en la cara y el cuello, tal vez penetrándole, mientras Darío, que aún no se cree del todo que la larga relación haya terminado, llama a su ex al móvil. Que para Jaime el vínculo con él se ha roto quedará claro posteriormente en una de sus actuaciones en el Café Teatro Paraíso, en que el actor se encarga de expresar su

enfado hacia Darío, allí presente, a través de algunos chistes en que se burla sutilmente de él llamándole egoísta, mala persona y una mierda, y en cierta forma deja así cerrada la posibilidad de retomar la relación. Luego sabremos que Darío ha regresado a la Argentina. Para Jaime, ha empezado una nueva búsqueda de satisfacción amorosa, que se materializa en la relación que establece con Rafa, con el que se involucra sentimentalmente y al que se lleva a vivir a su casa.

Pero Rafa tiene tatuado en el pecho un Cristo y un pasado doloroso que solo puede compartir con su mejor amigo, un chico de su edad al que frecuenta en el gimnasio, y que en cierta forma es su confidente. Mientras viajan en la moto, Rafa le cuenta a su amigo que cuando era menor estuvo sometido a Armando, un líder de un grupo religioso.

La palabra secta estaba prohibida. Nunca he sido más feliz en mi vida. A los chicos nos tatuaba ese cuerpo de Cristo que me has visto antes y nos depilaba. El pelo es la mancha del demonio. Armando decía que él era el secretario de Dios y era verdad: todo, los malos rollos, las dudas, todo lo solucionaba. A mí me gustaba, joder, me gustaba ser el esclavo de una perra a la que a mí me iba, me iba esa fe. Los chicos teníamos que tener un cuerpo sano y fuerte. Al cumplir los diecisiete Armando me eligió Capitán de los Guerreros del Cuerpo de Dios. Dormía a su lado todas las noches. También tenía que enrollarme con la Reina de las Doncellas de Cristo, solo por la noche, follar sin haber hablado antes, sin vernos casi la cara. Aquí nada de parejas, decía Armando. Para Dios somos individuos, y así es como tenemos que presentarnos ante él, uno a uno.

Rafa parece no darse cuenta aún de las vejaciones que ha sufrido ni del daño que este individuo ha causado en su personalidad, porque aún le recuerda con admiración y afirma que nunca consiguieron que declarara contra él. Ese enajenamiento se expresa a través de un plano en que Rafa viaja solo como en un

sueño, y se dirige a Armando para reafirmarle que aunque ahora está solo, el no se ha vendido. Es decir, sigue en cierto modo enganchado emocionalmente a quien le secuestró mentalmente, y el hecho de que éste se encuentre en prisión es lo único que le separa de él.

Esta faceta de Rafa parece no conocerla Jaime, que se esfuerza por hacer agradable la vida a su nueva pareja y para ello usa toda su locuacidad. Así, en una ocasión en que Rafa le pregunta si se aburre con él, al ver que Jaime se entretiene viendo una película y comiendo pizza mientras él hace pesas, el actor le seduce con este divertido monólogo, antes de sentarse sobre sus piernas y besarle en la boca:

- ¿Lo dices por las pelis?. Pura cinefilia. Tú tienes tu halterofilia, y esto es coprofilia - dice tirando el trozo de pizza- pero ninguna filia como la que yo siento por ti, un vicio que aún no tiene nombre, Rafa. Rafofilia. ¿Te descojonas? Pues no suena mal, es morbosos.

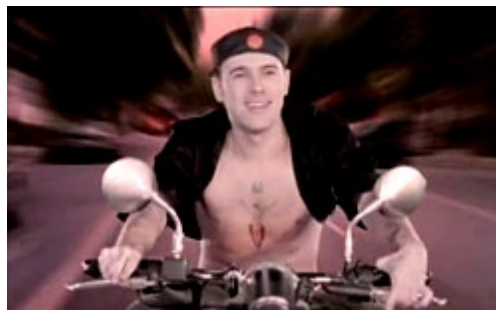


Imagen 645: Fantasía de Rafa en relación a su propia imagen en *Sagitario* (2001)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003

Jaime se enamora locamente de Rafa, pero después de unos meses éste empieza a distanciarse de él. Ha pasado de una posición sumisa, consistente en estar siempre pendiente y a su lado admirando su superioridad intelectual, por un cierto desapego. Sabemos lo que realmente ocurre porque Rafa se lo cuenta a su amigo. A Rafa le gusta obedecer y aprender, pero Jaime le deja demasiado a su aire, por lo cual se siente ignorado; además necesita tener fe, explica, revelando que aún no ha superado el lavado de cerebro que en la adolescencia le hiciera Armando. De hecho, para la desesperación de Jaime, que llora cuando descubre que su amante ha dejado el armario vacío de sus cosas, Rafa va a reunirse con Armando, que al parecer acaba de salir ya de la cárcel.

Presenciamos entonces como Rafa retoma la antigua relación con ese personaje dominante y carismático, que empleando un lenguaje religioso delirante le reprocha la suciedad de su alma y sus pecados, le dice que tiene que limpiarle, y le explica lo mal que lo pasó en prisión. El chico le pide que le limpie, y Armando le rapa el pelo al cero, como a otros jóvenes que vemos ha captado para su nueva secta.

Jaime reacciona intentando recuperar a Rafa empleando incluso los sortilegios y la magia, pero todo ello no le sirve de nada porque el chico siempre le ocultó su pasado. Lo último que sabemos de Jaime es que se a mudado a Barcelona y allí ha iniciado una nueva relación.

353 ~ *El cielo abierto*, de Miguel Albaladejo (2001)

Se trata de una comedia romántica bastante edulcorada en el que aparece en un segundo plano un homosexual retratado con ciertos rasgos positivos, pero que tiene un peso muy limitado en la trama.

Sara ha abandonado a Miguel para irse con otro hombre a Tokio, y aún así le pide por teléfono que se encargue de su suegra Elvira, que viene unos días a Madrid para ir al médico. Miguel es un psiquiatra, tan empático y bondadoso que a veces le tratan como a un imbécil. Para colmo, el hombre por el que Sara le ha dejado es su propio padre. La difícil situación personal que está viviendo, unida a los problemas de sus pacientes hace que llegue a un estado cercano a la desesperación. No obstante, el azar hace que conozca a Jazmina, una simpática chica de clase baja de la que se enamora y con la que inicia una relación afectiva que para ella significa tanto como tener el cielo abierto.

El relato integra elegantemente a un personaje secundario, un ginecólogo amable y eficiente llamado David, que es el que se encarga de atender a Elvira. David aparte de ser compañero de trabajo de Miguel es su mejor amigo. Aunque su papel no es demasiado relevante, lo interesante es que juega desde el principio un papel positivo y solo descubrimos al final cual es su orientación sexual, como un rasgo personal al que el relato no da más importancia del que realmente tiene. En la cena que organiza Miguel en su casa para despedirse de su suegra están invitados David y una enfermera llamada Carola. En ese ambiente informal los diálogos nos informan de la orientación sexual de David, cuando este bromea con Carola:

- Carola, sé de un sitio en Chueca lleno de canallas que por un par de cervezas te los llevas a la cama.
- No parecen tan canallas, ¿qué te hacen después?
- A los hombres suelen pedirnos dinero, pero a las chicas a veces ni eso.

Como vemos, se incluye con normalidad a un personaje homosexual que es favorable al héroe, pero de su vida íntima no se da prácticamente ninguna información, excepto tal vez la de su promiscuidad y que en ocasiones acude a lugares marginales para obtener sexo a cambio de dinero. En este sentido se produce un

claro contraste con la relación entre los protagonistas: frente a la sordidez que se plantea brevemente en torno a la sexualidad de David, son Miguel y Jazmina quienes se enamoran y desarrollan tiernos sentimientos a medida que se desarrolla su relación romántica.

354 ~ *El paraíso ya no es lo que era*, de Francesc Betriu (2001)

Las vacaciones que disfrutaban tres amigas españolas en Túnez sirven para lanzar una mirada burlesca a la realidad de ambos países y hacer un retrato de caracteres que enlaza con la tradición del esperpento. Además de las tres chicas, que van en busca de aventuras y se sienten muy seguras de sus ideas feministas, hay una pareja con dos gemelos, una madre antipática con su hija, algunos jubilados, un abuelo que está tan salido como su sobrino y un homosexual maduro al que todos evitan. Les guía un tunecino que recita poemas en español y al que le encantan el jamón y la cerveza. A su paso por los distintos puntos turísticos, los lugareños les obsequian con bailes, les ofrecen gangas y hacen demostraciones pintorescas, pero en cuanto el grupo de españoles ha pasado se quitan los disfraces y siguen con su vida.

Nos interesa prestar atención a la forma en que se retrata al homosexual maduro y a las reacciones que despierta en su entorno. Es un hombre ligeramente obeso, que trata de mantener su dignidad aunque nadie le dirija jamás una palabra amable. Nunca llega a integrarse en el grupo y lo que recibe son siempre insultos y comentarios despectivos. Así, una vez se acerca a un chiquillo moro que va sentado en un burro para dejarse fotografiar, le pone la mano en la espalda y le ofrece un dinar. El chico le pega sin contemplaciones una patada en los testículos y le llama maricón. Ante el revuelo que causa alrededor, el hombre se siente obligado a justificarse:

- Ha sido una caricia sin importancia, como en un partido de basket.
- Sí, sí, como en un partido de basket. Hay algunos que se podrían quedar en su pueblo... - comenta airada una mujer.
- Por favor, un respeto, que hay menores - añade la madre de los gemelos tapándole los ojos a uno de ellos.



Imagen 646: Fina crítica de la homofobia social en *El paraíso ya no es lo que era* (2001)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Video, 2001

Más adelante, el adolescente salido que hay en el grupo y que no piensa en otra cosa que en fumar porros, ligar y follar le llama “degenerado” sin ningún reparo; y en otra ocasión que los gemelos están por casualidad cerca de él probándose unas chilabas, el padre se acerca airado para advertirle amenazante que a sus hijos ni los toque y le llama “mamonazo”. Todas estas reacciones del entorno ante el homosexual maduro son una mera descripción de ciertas actitudes homófobas muy presentes en la sociedad, especialmente la idea de que el contacto del hombre homosexual con los niños y adolescentes pueda ser de alguna forma perjudicial para ellos. Pero las reacciones son tan exageradas que al espectador se le abre el interrogante de si realmente son miedos que se ajustan a la realidad o más bien bobos prejuicios.

Hasta aquí se ha dejado caer una fina crítica de la homofobia social, pero el relato va más allá y le ofrece al homosexual maduro la posibilidad de vivir su particular aventura sexual, al igual que se lo da a las protagonistas femeninas. El grupo pasa una noche en el desierto entretenido con un espectáculo en el que actúan entre otros un tragafuegos. El hombre se queda prendado de él y consigue de hecho llevárselo a la cama. Eso no le libera de críticas, ya que la madre de los gemelos escupe con muy mala baba “¡Ala, ala, con tu morito! ¡Da asco verle!”, a lo que el otro se limita a responder con un corte de mangas.

355 ~ *Torrente 2: Misión en Marbella*, de Santiago Segura (2001)

Véase *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura (1998)

356 ~ *En la ciudad sin límites*, de Antonio Hernández (2002)

Original drama familiar que desde el principio nos plantea un misterio en torno al significado que tienen los recuerdos inconexos de un anciano, aquejado de cáncer terminal, que está hospitalizado en París. Martín, uno de sus hijos, irá desentrañando el enigma, hasta conducirnos hasta el sorpresivo final.

Los hijos de Maximiliano Martín se reúnen en París en torno a su padre enfermo y su madre Marie. Max residió en París durante la posguerra y pertenecía a una célula comunista; allí se casó con Marie y años después se establecieron en Madrid, donde Max fundó una empresa y prosperó en los negocios. Ahora padece

demencia, y se comporta de modo extraño: se escapa de la habitación, no toma la medicación, habla de un tal Rancel y llama a un teléfono que no existe.

De sus tres hijos Martín, que vive en Argentina y a venido con su novia, parece ser el que más confianza le inspira para expresar sus temores y sus recuerdos. Poco a poco, Martín va descubriendo que las ideas en apariencia incoherentes que su padre les transmite guardan algún sentido que no llega a comprender del todo, pero que parecen guardar relación con algún suceso ocurrido cuarenta años atrás en París. El anciano delira afirmando que Rancel está en peligro, pide a su hijo que vayan a la estación para impedir que Rancel coja el tren. Descubre que su padre es propietario de un piso en el centro de París, cerca de lo que fue una librería donde se reunían en la postguerra muchos españoles del Partido Comunista, y que se lo ha ocultado a todos durante todos estos años.

Cada vez se le hace más obvio también que su madre Marie oculta algo, porque le miente fingiendo no saber nada del asunto, y cuando se queda a solas con su marido, habla alterada y discute con él. Cuando Martín le insiste a su madre, ella le da una versión falsa de los hechos: Álex y Rancel eran miembros del Partido Comunista y su misión era llevar propaganda política a Madrid en tren, pero un día Rancel hizo el viaje solo, no se sabe por qué; le detuvieron en la frontera, fue condenado a diez años de cárcel y allí murió; según Marie se sospecha que su marido fue quien denunció a Rancel, y lo que siente ahora es culpabilidad por lo que hizo.

Cuando descubre que su madre le ha mentado de nuevo, que Rancel no murió en la cárcel, sino que es un escritor y profesor universitario llamado Joaquín Navarro, hace lo posible por encontrarse con él. En Madrid conoce al que parece ser la pareja del escritor, aunque no se dice nada explícitamente; la cámara comparte con el público las fotos en blanco y negro de Max y Rancel que éste guarda en un álbum, pero Martín no llega a verlas. Cuando por fin se entrevista con el escritor, averigua aún algo más grave: que fue su madre quien le delató, por celos:

Yo sobraba, molestaba, era un elemento a eliminar y lo conseguí. Marie era muy lista, era una chica muy convencida de lo que quería. Tu padre no se perdona otra traición: la de saberlo, la de haberlo sabido desde entonces.

Por fin, las palabras de Marie a su hijo Martín, que le pide explicaciones, son las que explican la naturaleza de la relación que vivieron Max y Rancel:

- Desde que nació Luis he hecho todo para que no dudarais de vuestro padre, por él.
- ¿Dudar de qué?. ¿De su sexualidad?
- Rancel y tú tenéis algo en común.
- Lo habré heredado -responde con ironía Martín.
- Era arrogante como tú. Él paseaba su homosexualidad como una bandera. Engreído, orgulloso. Hacía con los demás lo que le daba la gana.

Martín le dice a su madre que acepta lo ocurrido, pero que ahora que su padre va a morir le deje en paz de una vez que no siga y siga. Su madre, en tono de reproche, le responde que debería estar agradecido por lo que ella hizo, porque si no, el no estaría ahí. En ese momento Martín pierde la paciencia y manda a su madre "a la puta mierda", además de pedirle que le entregue la carta que su padre ha escrito para despedirse de su amigo Rancel, y que sabe Marie ha interceptado. Ella se la entrega tirándola al suelo y pegando una patada con ira llena de celos contenidos, porque la carta es de amor.

Rancel no se acerca a ver a Max al hospital, pero sí acude el entierro. A las imágenes de los familiares reunidos en torno a la tumba, de Rancel que llega caminando por un sendero, y de la fría mirada que intercambia con Marie, se superpone la voz de Max que lee la carta de amor que le ha dedicado a su amigo, y que Martín le entrega. En un lenguaje algo delirante, expresa el profundo amor que siente aún por su antigua pareja después de cuarenta años:

El nombre no se ha borrado, tu cara sí. Se mezcla con otras caras, deformándose. Todo es parte de la tortura. Ya no distingo. (...) Hubiera querido abrazarte, pero me muero. (...) Otras veces estás ya muerto, como yo. Otras me hablas y sonrías, y dices cosas que nunca habías dicho, y que me quieres. Yo hubiera querido quererte, pero no pude. A veces sueño que seguimos allí, y que el tiempo es nuestro, y que tu boca recorre mi cuerpo desnudo y entonces mis hijos nos ven abrazados, desnudos, pero ya no son mis hijos, son los hijos de ella. No los conozco. No conozco a nadie. ¿Recuerdas? La libertad viaja contigo en ese tren. (...). Solo tú puedes enseñarles a mis hijos a andar ese camino. Hazlo, y así sabré que me has perdonado. Max



Imagen 647: Antigua foto de Max y Rancel. *En la ciudad sin límites* (2002)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003

En la escena final, los dos rivales mantienen fija la mirada. Es ella la primera que baja la mirada, y va caminando hacia su familia, que la espera. El grupo se aleja, y el escritor queda solo.

357 ~ *Lisistrata*, de Francesc Bellmunt (2002)

A adaptación del cómic del alemán Ralf König, quien se había inspirado libremente en la comedia clásica que Aristófanes escribiera en el siglo V a.C., aunque dando mayor relevancia a los contenidos homosexuales, que en el texto original griego están presentes pero de forma casi anecdótica.

La divertida historia concebida por Aristófanes se desarrolla en Atenas durante las Guerras del Peloponeso. Lisistrata es la cabecilla de las mujeres atenienses quienes, hartas de verse privadas de unos hombres que se pasan meses fuera de sus casas, trazan un plan: ocupan el Partenón y se ponen de acuerdo con las mujeres espartanas para que las pocas veces que vean a sus maridos los seduzcan y susciten su deseo, pero no les dejen nunca culminar el acto sexual hasta que cesen en sus absurdas actividades guerreras. Como resultado de ello los atenienses y espartanos, aquejados del malestar que les produce una permanente erección, acceden a firmar la tan deseada paz.

El texto del clásico griego menciona muy de pasada las costumbres de los hombres espartanos, que practicaban con cierta frecuencia la sexualidad entre ellos, y el peligro de que en esta situación extrema, los guerreros tuvieran que recurrir a los homosexuales pasivos para desahogarse. Tanto el cómic de König como la película de Bellmunt, desarrollan más este asunto, pero sacan la homosexualidad espartana de contexto: omiten por ejemplo que lo más habitual era que el guerrero adulto penetrara al adolescente para iniciarlo en la masculinidad (pederastia), y que sin embargo las relaciones entre hombres adultos aún siendo frecuentes no estaban tan bien consideradas. Aquí por el contrario, los hombres homosexuales encarnan el estereotipo de la loca afeminada siempre deseosa de ser penetrada por el falo de los apuestos guerreros, se recurre a ciertos anacronismos como emplear la palabra "gay" y a Lisistrata se la convierte en lesbiana; esto desde luego no es censurable, ya que se trata de una adaptación que no pretende ser fidedigna desde el punto de vista histórico sino simplemente entretener al espectador actual.

Es el 411 a.c en Atenas. Poco después de una cruda batalla representada con hiperbólica violencia para expresar su inutilidad, vemos en unas termas a dos personajes claramente identificables como mariquitas, porque son extremadamente amanerados, emplean una vocecilla artificialmente aflautada y hablan en femenino; el cómic por el contrario los presentan como dos hombres con una apariencia normal, y nos damos cuenta de que entienden por sus conversaciones, no por sus apariencias. Son Harpix y Potax, quienes observan con deleite los bellos cuerpos de los guerreros que se aseoan semidesnudos. Los diálogos entre ellas son frívolos, centrados en chismes y observaciones picantes, parodiando los que tienen lugar hoy en día de forma convencional entre las locazas de ciertas subculturas. A Potax parece gustarle más los hombres peludos y a Harpix los jóvenes musculosos y depilados. Luego ven a un general del ejército, Incógnitus, y comentan que en el ambiente va diciendo que tiene una academia de estética porque "si los militares se enteran de que es gay la echan a patadas."

Harpix y Potax se encuentran entonces con una de sus amigas, Hepatitos -en el cómic este sí aparece representado también como una loca-, que les cuenta mientras pasean por las calles de Atenas una anécdota que constituye en realidad uno de los típicos chistes de mariquitas que la comedia española ha introducido con frecuencia en sus guiones, aunque en este caso eso se hace de forma algo más elaborada. Hepatitos les cuenta que mientras iba caminando hacia el dermatólogo, porque le había vuelto a salir "un granito en el chocho", se le ocurrió ir al campo de batalla para contemplar el triste y al mismo tiempo excitante



Imagen 648: En la película *Lisistrata* (2002) Harpix y Potax aparecen exageradamente estereotipados, mientras que en el cómic (König, 2008, 22) son dos hombres más bien corrientes.

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003

espectáculo de los soldados muertos y agonizantes. Allí encontró a un espartano apoyado en un árbol y con dos flechas clavadas en el cuerpo que le confundió con una mujer y le pidió agua, lo cual despertó sus instintos maternos. Hepatitos consiguió entonces agua para el joven espartano herido, pero cuando este se dio cuenta de que era un "travestor" reaccionó escandalizado, rechazó el agua porque aseguró que prefería morir antes de que le curaran "atenienses mariconas", y entonces murió.

Un detalle que incluyen tanto el cómic como la película para hacer el relato más provocador es plantear que entre Lisistrata y su amiga espartana Lampitó existe una relación lésbica, ya que cuando se encuentran en el Partenón se dan una apasionado beso en la boca y en adelante duermen juntas. La estrategia de las mujeres tiene en principio éxito ya que a los hombres después de varios días de sufrir unas tremendas erecciones les resulta imposible bajar sus temperas porque, según comentan los gais bromeando, la masturbación es algo que los hetero desconocen.

Entretanto, los homosexuales están reunidos en el Club Adonis, una amplia sala decorada con frescos homoeróticos e inmensos penes de mármol; es allí donde se le ocurre a Hepatitos una idea genial para que todos ellos puedan sacar partido de la situación. Acude acompañado del general Incognitus a una reunión de altos mandos militares donde les asegura que es médico y sexólogo. Les advierte de los gravísimos peligros para la salud que supone mantener en el cuerpo durante tanto tiempo el semen y les plantea una posible solución: ya que no pueden desahogarse con sus mujeres, tendrán que hacerlo con otros hombres. Ante las reticencias de ellos, les consigue persuadir con el argumento de que la "homosexualidad forzosa" no tiene nada que ver con ser maricones, y que los espartanos ya han empezado a aplicarlo con éxito. Luego Hepatitos explica a las otras locas lo ocurrido y todos se alegran de los momentos de placer que les esperan con todos esos ardientes varones deseosos de descargar su semen.

A partir de ahí, los atenienses y espartanos además de entregarse a los contactos con otros hombres con objeto de aplacar sus erecciones, van formando varias parejas en las que dialogan e intercambian ternura. Además el Club Adonis rebosa de clientela. El primer contacto sexual que se lleva a la pantalla es entre el General Bonus y el General Termus, quienes aún no se pueden creer que su superior les haya ordenado la "homosexualidad forzosa". Comienzan con mucha precaución: se desnudan, se sientan juntos con cierta tensión, uno le pone la mano en el hombro al otro y le hace cosquillas en la oreja, hasta que se deciden a masturbarse mutuamente. La experiencia les produce un placer tan intenso que a partir de ahí se hacen inseparables, están mucho más contentos y amplían sus prácticas a "darse", es decir, a la penetración anal. El jefe supremo de Atenas inicia una relación amorosa con el de Esparta tras el fin de las hostilidades militares. Hepatitos se une al joven Edipo, que le adora porque ve en él a su madre, y al mismo tiempo deja que el padre de su novio se desahogue con ella. Artix y Potax encuentran a los hombres de sus sueños, Cinesias y Olimpos, y así sucesivamente. Todos estos momentos de intimidad están representados con cierto agradable erotismo.

Cuando las mujeres se enteran de lo que está pasando salen corriendo para recuperar a sus maridos, lo cual da lugar a una sucesión de situaciones en las que ellas los descubren con sus respectivos amantes y arman un gran escándalo. Los hombres, aunque estaban disfrutando mucho sexualmente se resignan y vuelven con sus mujeres. La historia termina con Lisistrata y su amiga espartana Lampitó que, conscientes de que las mujeres no les van a perdonar lo que han hecho, deciden irse a la Isla de Lesbos.



Imagen 649: La "homosexualidad forzosa" da lugar a situaciones agradables y llenas de erotismo entre los soldados. *Lisistrata* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003

Referencias específicas: Aristófanes (2004), König (2008)

358 ~ *Manjar de amor*, de Ventura Pons (2002)

Coproducción hispano alemana que adapta la novela del inglés David Leavitt *Junto al pianista*, en la que se narran las primeras experiencias sexo afectivas de Paul, un estudiante de música que vive en Estados Unidos. Su primera oportunidad aunque modesta de introducirse en el mundillo es encargarse de pasar las paginas en un concierto que el eminente pianista Richard Kennington da en San Francisco. Tanto éste como su agente Joseph muestran un vivo interés por conocerle más, y le piden por separado que vaya a tomar una copa, en busca sin duda de una aventura ocasional con el chico, que es verdaderamente atractivo. Pero Paul es aún demasiado inexperto, solo tiene dieciocho años y tal vez ni tan siquiera se ha dado cuenta de las intenciones de los dos hombres; además su madre Pamela, siempre muy nerviosa y asfixiante, está demasiado

pendiente de él, así que pierde la ocasión.

La casualidad hace que tiempo después, en un viaje que Paul y su madre hacen a Barcelona, el chico se entere de que Richard acaba de dar un concierto en la misma ciudad. Esta vez con decisión Paul busca su hotel, localiza al pianista y sube a su habitación, tal vez sin ser plenamente consciente de lo que va buscando. Allí, con la excusa de darle un masaje Richard intima con Paul. El joven parece un poco confundido cuando el otro le pide que se meta en la cama; le comunica que él había ido allí únicamente para verle y añade que no puede saber cómo es porque él nunca ha hecho nada. No ofrece sin embargo ninguna resistencia cuando Richard le besa y reacciona de hecho con cierta pasión. El resto de la relación se omite. Cuando Paul se levanta y se viste no parece molesto, simplemente comenta que se va porque está muy cansado y que no puede quedarse porque su madre se preocuparía. Con tacto, el pianista le pregunta si han hecho algo para lo que no estuviera preparado; Paul le responde que no sabe por que ha venido pero cuando cruza la puerta se da la vuelta le hace una revelación que es enternecedora por su ingenuidad. “¿No te das cuenta que te quiero?”. El pianista primero se sorprende y luego sonríe levemente. Ha habido cierta belleza en esa primera experiencia de Paul. El romance dura unos pocos días en la que los amantes siguen teniendo encuentros sexuales en la habitación del hotel, pero Richard no se muestra demasiado honesto con Paul porque le oculta que Joseph además de su agente es su pareja estable desde hace años. Deja además que el joven se enganche afectivamente y le da esperanzas de que podrán seguir viéndose cuando regresen a Estados Unidos. Lo que ocurre es que a él también le cuesta romper este recién nacido amor que así que decide tomar un avión antes de lo previsto y sin despedirse para volver con su pareja.

El relato da entonces un salto de seis meses. Paul para olvidar a Richard ha iniciado una relación con un hombre maduro que le trata bien y con el que dice ser feliz, pero del que obviamente no está enamorado. No le es además fiel, ya que un cierta ocasión que se tropieza con Joseph se deja agasajar por él y mantiene una breve encuentro no demasiado espectacular en el que se la deja chupar. Sufre además el dolor de que darse cuenta de que probablemente no tiene el suficiente talento para triunfar como pianista. Y para colmo, su madre, que por lo general está ya bastante desequilibrada, le forma una escena cuando se entera de que es gay. Pero lo que más le duele a Paul es averiguar que Richard y Joseph eran pareja y no se lo habían dicho; tal vez íntimamente lo sabía, pero prefirió no verlo. Para echar más fuego a esta hoguera de pasiones encendidas, Joseph, al darse cuenta de que Richard le había ocultado su romance con Paul y de que se había enamorado de él ve peligrar su relación y le miente de forma calculada asegurándole que Paul lo había buscado insistentemente también a él para convencerle de que todo había sido una estrategia y de que el amor que había surgido entre ellos en Barcelona no había sido verdadero.

Referencias específicas: Alfeo (2011, p. 40), Leavitt (2001)

359 ~ *El sueño de Ibiza*, de Igor Fioravanti (2002)

Después de un largo viaje, Nacho regresa a Ibiza, y vuelve a encontrarse con sus amigos de la infancia, Chica y Carlos. El estilo de vida de estos jóvenes que ya se acercan a la madurez es a veces un tanto autodestructivo, especialmente cuando acuden a los psicoestimulantes en búsqueda de emociones fuertes; el intento de traducir a imágenes esos estados alterados de conciencia creados por las drogas da la oportunidad a la cámara de recrearse en una variedad de juegos y trucos que combinan imágenes distorsionadas y sonido.

Nacho les propone que monten un negocio los tres juntos, un centro de meditación, pero ni Carlos ni Chica quieren implicarse en eso. Chica tiene su propio trabajo como médico, aunque no es feliz, y acaba por irse de misionera a África. A Carlos trabajar no le gusta, porque desea vivir con cierta intensidad, pero Nacho le insiste tanto que acaba por ofrecerse a ayudarlo con la condición de que una vez que el centro de meditación esté funcionando lo dejará. Nacho es un tanto idealista: piensa que puede ganar dinero al mismo tiempo que hace algo bueno para la humanidad y tiene creencias provenientes de la nueva era, como que todo lo que uno emite acaba por volver, porque hay leyes en el universo; esas creencias a Carlos le parecen una bobada, aunque las respeta.

El mismo día inauguran el centro de meditación, Carlos acude acompañado de Nacho a una fiesta que



Imagen 650: Carátula del dvd de *Manjar de amor* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2006

organiza Hans, un pintor extranjero de edad madura al que conoce hace tiempo. Una vez allí Hans se le insinúa a Carlos de forma un tanto críptica:

- Supongo que no eres bobo, y si eres lo que creo que eres, sabes lo que creo que sabes ...



Imagen 651: Sexo oral llevado a la cámara con imágenes deformadas y música disonante en *El sueño de Ibiza* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2006

Carlos accede a acompañar a Hans a la casa, pero siempre que vaya con ellos Nacho, "su alma gemela". Así lo hacen, y lo siguiente que vemos es a Hans que le está haciendo sexo oral a Carlos, mientras desde el cuarto de al lado Nacho les observa tomando una copa. Por cierto que la forma en se representa este acto sexual lo transforma en un evento desagradable: se ve la cara de Carlos deformada y con los ojos desorbitados como si estuviera bajo el efecto de alguna droga, mientras se oyen una extraña música disonante; además, los extraños ángulos que adopta la cámara para representar la mamada que le hace el hombre maduro al joven aportan una sensación de extrañamiento. Mas tarde en el baño, Nacho discute con Carlos porque no le gusta que le haya obligado a presenciar esa escena. Los dos acaban riendo a carcajadas. Nacho se burla de Carlos, a sabiendas de que su amigo no es homosexual, sino que lo hace más que nada por experimentar nuevas sensaciones

- Eres un comeanos, comepollas, maricón hijo puta, gilipollas. (...)
 - Yo no soy maricón
 - No eres maricón, pero dejas que te la coma un tío.
 - Exacto

Aparentemente Carlos ha dejado que Hans se la chupe por experimentar, por transgredir, no porque su preferencia sexual se dirija hacia los hombres; pero es significativo que el guión de modo inmediato conecte este encuentro sexual representado de forma tan poco agradable con una escena en la que el joven está en la consulta del médico y este le informa de que es seropositivo. El doctor le indica que deberían repetir la prueba para estar seguros, y que ahora los tratamientos han mejorado. Carlos se va sin decir nada y no se lo cuenta a nadie al principio. Nunca se llega a aclarar cómo pudo entrar el virus en su cuerpo. ¿Una inyección? ¿Relaciones heterosexuales sin protección?. Es cierto que para suavizar el mensaje se plantea la amistad entre Carlos y Hans como una relación afectuosa y entrañable; pero ante la falta de lecturas alternativas y la conexión directa que hace el relato entre el contacto de Carlos con un entorno homosexual y la noticia de que es seropositivo, queda claro que la voluntad del relato es asociar simbólicamente la homosexualidad con el sida y con la muerte. Más tarde presenciamos la decadencia física de Carlos, la aparición de manchas en su piel y su aceptación de la enfermedad.

En suma. lo que pretende transmitir este relato es que adoptar actitudes abiertas y liberales en torno al sexo puede traer consecuencias no deseadas.

360 ~ *La compasión del diablo*, de Paco Siurana (2002)

Es una cinta de crimen e intriga con una intrincada trama en la que se incluye dos personajes envilecidos que mantienen una relación homosexual enfermiza. El tema que nos ocupa aparece representado brevemente y de forma problematizada, aunque es cierto que en general las relaciones afectivas entre los personajes de esta singular cinta negra son sórdidas y carentes de connotaciones positivas, independientemente de sus preferencias sexuales.

El inspector Romero, recibe la visita de un escritor, Nicolás, que declara haber cometido varios asesinatos, de los que ofrece detalles minuciosos. Primero, trastornado por la farlopa (cocaína) mató a su novia sin saber por qué y se deshizo de su cadáver. Luego eliminó a tres mujeres que habían entorpecido su carrera como escritor.

Aunque posteriormente Nicolás asegura que todo era una farsa para comprobar la credibilidad de un libro que está escribiendo, acaba convirtiéndose en el mayor sospechoso de los crímenes, ya que se descubre que se han llevado a cabo tal como Nicolás los había descrito en su novela. Aturdido, Nicolás asegura que él no cometió esos asesinatos y sugiere que pudo ser su editor, Álex Cañadas, el único que conocía el argumento de

la novela y el único que sabía que iría a comisaría para hacer su falsa declaración. Es entonces cuando Nicolás explica al inspector Romero la relación que mantuvo con Álex.

Álex y yo nos conocimos en un bar de ambiente. No soy gay, pero hubo una época que frecuentaba este tipo de locales porque en ellos se conoce a gente muy interesante.

Al saber que Álex era un editor joven que estaba teniendo mucho éxito decidió sacar sus encantos y seducirlo con objeto de conseguir que éste publicara su novela. En una escena retrospectiva se representa uno de los encuentros sexuales entre los dos hombres, en el que Nicolás está penetrando a Álex y se corre; ocurre en la penumbra y de fondo se oye una música inquietante, así como la voz del escritor, quien narra lo ocurrido con un tono lastimero que aporta connotaciones negativas de culpa y de arrepentimiento:

Vendí mi cuerpo en busca del éxito. Me tragué la dignidad, el orgullo y el asco. Creí que el sacrificio tendría su recompensa, y en cierta forma fue así.

Nicolás explica que la relación entre ellos se volvió cada vez más destructiva, porque Álex no soportaba la idea de compartirle, y menos con una mujer. Además, sabiendo que le abandonaría en cuanto publicara su novela, Álex daba largas a ese asunto. Las imágenes que acompañan esta parte del relato son oscuras, como para marcar la sordidez y la tristeza, en contraste con la luminosidad que sirve de fondo a la siguiente revelación de Nicolás: que conoció a una chica, Lidia, que le rescató con su optimismo y de la que se enamoró. Eso hizo que Álex se volviera loco de celos, pero después de unos meses animó a Nicolás para que escribiera la novela documentándose muy bien acerca de los personajes y finalmente le propuso el experimento de ir a comisaría a hacer la falsa confesión.

No nos detendremos más en la trama: el escritor Nicolás logra desorientar a la policía y queda libre, pero resulta ser el asesino no solo de las cuatro mujeres, sino también de su editor Álex y también acaba eliminando al inspector Romero, del que deseaba vengarse. Nicolás era el hijo bastardo del policía y de una prostituta a la que éste había matado de una paliza treinta años atrás.

361 ~ *X (equis)*, de Luis Marías Amondo (2002)

Intigante relato policiaco de la serie negra que juega desde el principio con la incertidumbre que crea en el espectador acerca de la orientación sexual del protagonista. Javier Abad, un inspector de la policía judicial que tiene fama de odiar a los maricones porque en cierta ocasión le rompió la mandíbula a uno de ellos, amanece después de una tremenda borrachera con grandes lagunas acerca de lo que hizo aquella noche. Se acuerda de que en un pub conoció a José Miguel, un chico gay de veintinueve años, y que lo había acompañado a una peluquería por algún motivo que no recuerda. A la mañana siguiente el cadáver del joven, que era bastante promiscuo pero apreciado por sus amigos, apareció en el interior del establecimiento con múltiples heridas que el asesino le había producido con una tijeras; no había semen ni señales de que se hubiera producido penetración anal. Aunque Javier es un hombre casado y le gustan las mujeres, se da a entender que también puede sentirse atraído por los hombres y que eso es algo de lo que no es demasiado consciente o algo que solo se permite experimentar en estado de ebriedad. Si el espectador puede llegar a esa conclusión es porque Javier alberga dudas acerca de sus motivaciones para acompañar al chico a la peluquería, ignora incluso si tuvo sexo con él y aunque no recuerda nada piensa que pudo ser él quien lo matara con tal ensañamiento.

A medida que avanza la investigación, se aclara que fueron su padre y su hermana quienes decidieron acabar con la vida de José Miguel, a quien odiaban por considerar que había traído la desgracia a su familia; su padre cuando descubrió su homosexualidad teniendo el chico diecisiete años le había advertido que él había traído al mundo un hijo, no una cosa rara, y no se volvieron a ver durante todos esos años. La motivación del asesinato fue arrebatar una gran suma de dinero procedente de un robo que José Miguel guardaba y tenía la intención de entregar a las autoridades; fue por eso por lo que, al conocer en el pub a Javier y enterarse de que era policía, lo llevó a la peluquería. Javier sin embargo cayó inconsciente como consecuencia de su estado de ebriedad, y luego los asesinos trataron de inculparle a él del crimen. Nótese que aún cuando el encuentro sexual entre el policía y el joven gay no llega nunca a tener lugar, hasta que el



Imagen 652: Misterio en torno al violento asesinato de un gay en *X (equis)*, del 2002.

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004

asunto se aclara se inclina al espectador a evocar en su mente una espeluznante escena de sexo teñida de sangre y de violencia. Por lo demás, aunque la inocencia de Javier Abad queda establecida, su imagen como protagonista no deja de tener sus claro-oscuros, ya que queda relativamente claro que su homofobia tiene su origen en unas tendencias homosexuales reprimidas que hacen de él un violento asesino en potencia.

362 ~ *Mucha sangre*, de Pepe de las Heras (2002)

Historia de acción que pretende entretener y hacer reír con una mezcla abigarrada de algunos elementos del gore, de las películas de zombies y de las road-movies; hay abundancia de tiros, sangre, excrementos, e incorrecciones políticas en una sucesión de escenas que parodian de forma un tanto burda distintos géneros.

El Cortaojos, un descerebrado con boina, escapa de prisión junto con su joven compañero el *Choro*. Por el camino secuestran a Iciar, una chica en apariencia ingenua. La obligan a llevarles en coche hasta el lugar donde está Vicuña, el enemigo de quien *El Cortaojos* quiere vengarse por haber sido el causante de su ingreso en prisión. Más tarde sabremos que *el Choro* e Iciar son en realidad un hombre y una mujer policía que mantienen una relación sexo-afectiva, y que han utilizado a *El Cortaojos* para que les lleve hasta la guarida de Vicuña, traficante de drogas del que se sospecha está implicado en las numerosas desapariciones de mujeres que se están produciendo en la zona.

Vicuña es un hombre distinguido, presumido y trajeado que viola a los hombres y encierra a las mujeres en un sótano, protegido por sus secuaces, quienes misteriosamente le llaman "Padre". En contraste con los escasos pero placenteros encuentros entre *el Choro* e Iciar, la representación que hace el filme de los actos sexuales de Vicuña son claramente antieróticos, pues los participantes están totalmente vestidos y el encuentro sexual va asociado directamente con la violencia y el dolor. Se llevan a la pantalla aquí dos de estas violaciones.

En la primera, el malvado obliga a un joven a apoyarse en una mesa de billar y a bajarse los pantalones. La penetración anal subsiguiente es fisiológicamente imposible: en primer lugar, Vicuña parece estar empalmado sin ningún tipo de estimulación previa; en segundo lugar la introducción del pene en el ano del infeliz joven se realiza sin previa dilatación de ningún tipo y en cuestión de segundos; en tercer lugar, la supuesta eyaculación de Vicuña, mientras el otro gime de dolor, se produce después de tres movimientos escasos de cadera.

La segunda violación llevada a imágenes difiere poco de la primera en cuanto a la inmediatez de la penetración y a la brevedad, que esta vez es de cuatro movimientos de cadera. Sin embargo, en esta ocasión el violado acaba de ser torturado brutalmente y está lleno de sangre. Además, el espectador ya sabe que Vicuña es en realidad un zombie resucitado, y cuando alcanza el orgasmo de sus ojos salen unos extraños destellos de luz que se conectan directamente con el espacio exterior. El interrogante que abre este suceso se aclarará en breve, cuando uno de los zombies, poseedor de un impresionante miembro viril, lo confiese todo ante la amenaza de que le peguen un tiro en la entrepierna.

- Semos una raza de alienígenas parasitarios que nos reproducimos mediante larvas introducidas por el Padre del Sector en diversos cuerpos macho del lugar que deseamos colonizar.
- La madre que les parió -exclama el Cortaojos.
- No tenemos madre, sólo Padre del Sector.
- ¿Y si sólo os interesan los machos qué hacéis con las chicas? ¿Sois vosotros los que las hacéis desaparecer?
- pregunta Iciar.
- A las hembras se las va acumulando en un lugar para su posterior putrefacción y consumo. Precisamente esta noche se celebrará un gran banquete. Nos encanta la carne podrida de hembra.
- Jodidos aliens machistas -exclama indignada Iciar antes de pegarle un tiro en sus partes.

Nos damos así cuenta de que nuestros héroes heterosexuales con lo que se enfrentan es con una raza de extraterrestres homosexuales que se introducen en los cuerpos masculinos a través de las inseminaciones anales que realizan los Padres de Sector, convirtiendo a los inocentes hombres heterosexuales en zombies



Imagen 653: Un alienígena que se reproduce fecundando a los machos humanos por el ano. *Mucha sangre* (2002)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011

antropófagos de mujeres. El único modo de eliminarlos es pegarles un tiro en los genitales, y así es como el *Choro* consigue finalmente deshacerse del malvado Vicuña. Pero queda mucho por hacer para salvar a la humanidad.

Es bastante evidente la explotación que hace esta película, dirigida al público heterosexual, del pánico homosexual masculino, dibujando un mundo amenazado de extinción por los malévolos violadores de hombres que, al mismo tiempo son misóginos comedores de mujeres. La cinta termina con la grotesca imagen de un hombre que huye corriendo por un camino y grita asustado, mientras se tapa el trasero con las manos: "¡Ya están aquí! ¡Cuidad vuestros culos! ¡Cuidad vuestros culos!"

363 ~ *Días de boda, de Juan Pinzás (2002)*

Véase *Érase otra vez*, de Juan Pinzás (1999)

364 ~ *Al otro lado de la cama (2002), de Emilio Martínez-Lázaro*

Comedia romantico-musical de enredos amorosos con dos entregas, la primera del 2002 y su continuación del 2005, en la que se aprecia un cambio en la orientación sexual de las dos parejas protagonistas desde la primera película, que alude a la bisexualidad como una opción irreal y absurda, hasta la segunda, en la cual tanto los chicos como las chicas evolucionan desde su heterosexualidad excluyente hacia la bisexualidad.

En *Al otro lado de la cama* Sonia y Javier viven juntos y son novios desde hace muchos años; Pedro y Paula son también novios pero viven cada uno en su propia casa. Javier es el mejor amigo de Pedro y Sonia la mejor amiga de Laura. Repentinamente Paula le comunica a Pedro que se ha enamorado de otro chico y que quiere dejarlo; lo que no le cuenta es que el nuevo objeto de sus afectos es Javier. A partir de ahí la obsesión de Pedro será averiguar con quién se ha liado su ex; la de Javier ocultar tanto a Sonia como a Pedro el romance que mantiene con Paula, y a Paula el hecho de que en realidad no piensa dejar a Sonia.

Para poder mantener la doble relación con su pareja Sonia y su amante Paula, Javier se ve obligado a recurrir a todo tipo de maniobras de despiste con un extraordinario cinismo. Así, intenta que Pedro piense que seguramente Paula ha vuelto con Daniel, un ex novio que tuvo, pero Pedro descarta esa posibilidad porque al parecer Daniel poco después de romper con Paula conoció a un tío, se enamoraron y se fueron a vivir juntos, o sea, que es homosexual. Tampoco Sonia considera que eso sea posible, porque aunque algunos dicen que todos somos bisexuales, Daniel es gay y la gente no deja de ser gay como se deja de fumar. Pero la principal baza de Javier para desviar la atención es convenciendo a Pedro y a Sonia de que Daniel no es homosexual, sino bisexual y que por tanto puede haber vuelto con Paula. De forma que aunque él realmente no crea eso y desde luego no piense que él mismo sea bisexual, insiste con afirmaciones como que hay estudios que dicen que todos somos bisexuales y que por tanto Daniel "primero ha podido ser blanco, y luego negro, y luego blanco otra vez, o sea que gris (...), que le guste todo"; además, añade, aunque Daniel siga estando con ese chico, los homosexuales son muy promiscuos y por tanto podría estar también con Paula. Pero a pesar de todos sus esfuerzos Javier no logra engañar a Pedro, que está seguro de que no es Daniel porque se ha inscrito en la registro de parejas de hecho y porque puede que los homosexuales sean promiscuos, pero con otros hombres, no con mujeres. El barullo sentimental se complica aún más cuando Sonia empieza a intimar con Pedro mientras estaba consolándole y acaban liándose. Javier se da cuenta de que Sonia debe estar engañándolo y Pedro, para despistarle, le hace creer que seguramente debe ser con Lucía, una amiga lesbiana que tiene porque al fin y al cabo "todos somos bisexuales". Todo acaba con un compromiso implícito entre las dos parejas, que siguen juntas y mantienen como amantes a la pareja de su mejor amigo.

Teniendo en cuenta el lugar irrelevante que ocupa Daniel, el único personaje masculino explícitamente homosexual de la película, al que solo vemos fugazmente al final y de cuya pareja no llegamos a saber nada, hemos de considerar esta primera entrega heterocentrada, por mucho que se bromea en ella acerca de la bisexualidad. Sin embargo en su continuación, *Los dos lados de la cama (2005)* el relato es integrador ya que los cuatro protagonistas acaban evolucionando realmente hacia la bisexualidad. Repiten personaje Javier



Imagen 654: Carátula del dvd de *El otro lado de la cama* (2002) y *Los dos lados de la cama* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2012

y Pedro, interpretados por los mismos actores, pero sus respectivas novias son otras, Marta y Raquel. La historia comienza con las dos parejas cenando en un restaurante. Javier y Marta van a casarse al día siguiente, en tanto Pedro y Raquel no tienen tan claro que quieran dar ese paso. Nos llevamos una sorpresa al presenciar cómo las dos chicas van juntas al baño y allí comienzan a besarse y hacer el amor. Luego se nos explica que ambas están contentas con sus novios, pero desde hace seis meses mantienen una relación paralela entre ellas y se quieren, lo cual las tiene confundidas. Finalmente, decididas a formar una pareja estable, Raquel anula la boda y Marta deja a Pedro.

Lo último que se les hubiera ocurrido a Javier y Pedro es que sus novias estuvieran liadas entre ellas, de modo que se quedan estupefactos. En un intento de superar el dolor que sienten por haber sido abandonados comienzan a ir a una academia de baile porque la profesora les gusta y a cortejarla. Ella se niega a elegir y les propone que hagan un trío, algo que inicialmente descartan, pero después de pensárselo mejor aceptan y la invitan a cenar. La relación en sí se omite. Los vemos durmiendo en la cama por la mañana, ella en medio



Imagen 655: La amistad entre Javier y Pedro evoluciona hacia una mayor intimidad en *Los dos lados de la cama* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2012

abrazada por los dos amigos. Cuando la chica se va Javier y Pedro siguen durmiendo abrazados; al despertar se sienten contentos por lo ocurrido y por la ternura con la que se hablan mientras preparan el desayuno se percibe que la complicidad existente entre ellos se ha hecho más profunda a raíz de ese momento de intimidad que han compartido. Por alguna broma que hacen acerca de los huevos revueltos imaginamos que durante el trío con la chica debió haber también algún tipo de actividad sexual placentera entre ellos.

Después de un tiempo con Raquel, Marta comienza a echar de menos a Pedro. Los quiere a los dos, así que al final consigue un buen arreglo: vuelve con Pedro y sigue viendo a Raquel día sí y día no. Raquel y Javier, sin embargo, no retoman su relación. En cuanto a Javier y Pedro, dan un paso más allá. Después de recordar todo lo que han vivido juntos, y de reafirmarse en que su amistad durará siempre pase lo que pase, inician un acercamiento sexual. Los descubre besándose apasionadamente Rafa, un

amigo común que aparece por la casa y se queda boquiabierto. Un tanto avergonzados, después de intentar articular algún tipo de disculpa, Pedro se limita a decirle “desengáñate, Rafa, si es que todos somos bisexuales, o sea..”, a lo que el otro responde con cara de circunstancias “posiblemente...”. Pedro y Rafa asienten con un gesto serio que la cámara hace llegar al público objetivo del film, que es mayoritariamente heterosexual; se transmite así con afectividad la idea de que eso de que “todos somos bisexuales” tal vez no sea tan absurdo y tenga algo de cierto.

365 ~ *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar (2002)

Es un drama en el que el director manchego desea ensalzar el valor de la amistad entre sus dos protagonistas masculinos, Benigno y Marco, unidos por el hecho de que las mujeres a las que aman están en coma. Los dos amigos son sensibles, capaces de escucharse, comprenderse y darse apoyo mutuo. El mensaje normalizador descansa en el hecho de que tanto a Benigno como a Marco les importa muy poco lo que el resto de la gente piense acerca de su amistad. Benigno es el enfermero que se encarga de cuidar con esmero a Alicia, sin que los familiares de ella sepan la verdad: que ya estaba enamorado de ella antes de sufrir el terrible accidente que la dejó en un estado casi vegetal, y que se ofreció como enfermero a su familia no tanto por el empleo en sí, sino para poder estar cerca de Alicia.

En cierto momento del relato Almodóvar recurre con inteligencia a uno de los recursos típicos de la modalidad indirecta, la del hetero que se hace pasar por gay para alcanzar sus propios objetivos, y lo hace con bastante más sutileza que las comedias al uso. Con objeto de evitar la suspicacia que despierta en el padre de Alicia cuando éste comprueba el continuo contacto físico que el enfermero mantiene con su hija a través de masajes y cuidados corporales, Benigno hace creer tanto a la familia de la enferma como al personal del hospital “que le van más los tíos”. Una vez que se ha corrido la voz y ha sido etiquetado como homosexual, a Benigno le resulta más sencillo continuar manteniendo su relación íntima con Alicia, a la que llega a dejar embarazada; eso supone para ella un estímulo corporal que le devuelve a la vida, y para él un juicio por violación que le lleva a prisión y le empuja al suicidio.

366 ~ *El deseo de ser piel roja*, de Alfonso Ungría (2002)

Interesante relato de viajes con un ramalazo de homofobia acerca de la amistad que surge entre dos españoles que andan perdidos en Tánger. Dedicados a beber, fumar y colocarse con todo tipo de estimulantes, emprenden una extraña aventura. Martín es el más joven y no tiene ningún objetivo más allá de dejarse llevar y vivir el día a día. Abel, vividor y mujeriego, ya supera los cincuenta, aunque está lleno de energía; tiene como pareja a Ana, una mujer atractiva y sensible que está totalmente enganchado a él y a la que trata con sumo desprecio. Cuando ella lo deja y regresa a España llevándose todo su dinero, Martín concibe la idea de hacer un viaje a la península, no solo para buscar a Ana, sino también para llevar a cabo el quijotesco proyecto de dinamitar una central nuclear que piensa por una información errónea que le ha llegado, han construido cerca de su pueblo. Martín le acompaña y así se inicia un largo viaje.

Al cruzar el Estrecho Abel sabe perfectamente dónde puede encontrar a Ana; en casa de Robertino, un amigo maricón que tiene ella, cuya insignificancia está acentuada por el empleo de su diminutivo en su nombre. Cuando irrumpe en la casa los encuentra en la cama durmiendo y arma un escándalo en el que quien sale perdiendo es "la mayor maricona que hay en este pueblo" según le califica Abel. Enfurecido no deja que Robertino se explique, sino que lo echa de su propio dormitorio sin contemplaciones y de un violento empujón: "¡tu cállate y vete a tomar por culo, cabrón!". Tras esta escena violenta ya no se vuelve a saber nada de Robertino, cuya aparición fugaz sirve como contrapunto a los dos héroes masculinos, que son los que vivirán juntos el resto de la aventura y en última instancia compartirán el amor de la deseable Ana.



Imagen 656: No es fácil identificarse con Robertino en *El deseo de ser piel roja* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2006

367 ~ *La caja 507*, de Enrique Urbizu (2002)

Drama de acción e intriga que incluye como personaje secundario a un político corrupto cuya atracción hacia los adolescentes intensifica su vileza.

El héroe es Modesto, un director de una sucursal bancaria que lucha contra una trama de corrupción inmobiliaria como venganza porque su hija murió años atrás cuando unos terrenos en la costa fueron incendiados con objeto de recalificarlos, y ella estaba acampada allí. Por un azar Modesto accede a los documentos que lo prueban todo, que estaban guardados en una caja de seguridad de su oficina bancaria, y decide dar los pasos necesarios para sacar a la luz la red de maleantes de guante blanco que operando a un alto nivel causaron la muerte de su hija.

No nos detendremos en la interesante trama, pero sí recordaremos la única ocasión en la que aparece un personaje de orientación homosexual: se trata de un político bajito, obeso y trajeado, de unos 40 años, con barba, que está metido en el entramado de recalificación de terrenos. El individuo se entrevista en un bar con un antiguo policía que ahora pertenece a la trama e intenta renegociar las condiciones del acuerdo para conseguir que le paguen el doble por la recalificación. En ese momento, el expolicía saca unas fotos, se las enseña y mientras le amenaza del siguiente modo, le escupe en la cerveza con sumo desprecio.

- Su fin de semana en Marraquesh. Los muchachos son menores de edad. La tiene usted muy pequeña. Ridícula. Una mierda de polla ... No vamos a mejorar nuestra oferta, pero podemos empeorarla, créame...

El hombre, alterado, sale de allí a toda prisa. Obvio es decir que no se nos ha animado a simpatizar con ese político corrupto y turista sexual aficionado a los menores, sino más bien todo lo contrario.



Imagen 657: Político corrupto y turista sexual aficionado a los menores, en *La caja 507* (2002)

Fuente: DVD. Madrid: TCFHE, 2005

368 ~ *Apasionados*, de Juan José Jusid (2002)

Coproducción hispano-argentina, cuenta la historia de una joven azafata llamada Uma que ha decidido tener un hijo y criarlo sola. Descarta los bancos de semen porque quiere saber quién será el padre. Tampoco acepta la propuesta de su mejor amigo, un compañero de trabajo y de piso que es gay; Rober asegura que su mapa genético es perfecto, que el niño va a necesitar una figura masculina, y que él podría ejercer el papel de padre, un padre “diferente, pero presente”, además del hecho de que la quiere con toda su alma y nunca va a dejarla para casarse con otra. A Uma sin embargo esa idea no le atrae, entre otras cosas porque para ella Rober es como un hermano y tener un hijo con él sería como cometer un incesto. Además, lo único que quiere es un donante de semen, no un padre, y entre los chicos que conoce ya ha elegido al que le parece el más adecuado por ser buena gente, aventurero y cariñoso. Se trata de Nico, el novio de su mejor amiga, que después de resistirse un poco accede a inseminarla; el previsible final es que Nico y Uma terminan enamorándose y formando una pareja al uso cuando el bebé llega. En cuanto a Rober, permanece siempre en segundo plano apoyando a su amiga Uma. De él solo sabemos que tiene un novio que se llama Patricio al que vemos de forma muy fugaz.

369 ~ *Piedras*, de Ramón Salazar (2002)

Melodrama coral en la que se narra en tono melancólico las tristezas cotidianas de una serie de personajes que viven en Madrid y cuyas existencias se entrelazan; entre ellos se incluyen con intención normalizadora varios chicos homo y bisexuales que se involucran en relaciones estables. El relato comienza mostrándonos a Anita, una chica deficiente mental que queda al cuidado de Joaquín, un joven cariñoso y sensible que le ayuda a superarse y del que acaba enamorándose, lo cual la hace sufrir. Adela, la madre de Anita, que regenta un burdel, se deja seducir por un cliente argentino que la corteja, la saca a cenar y le enseña a bailar el tango hasta que descubre que está casado. La esposa del argentino es una neurótica que llena su tiempo yendo al psiquiatra y comprando zapatos de forma compulsiva; una de las tiendas que frecuenta es una zapatería en la que trabajan Leire y su mejor amigo Javier.

Leire, que roba zapatos de la tienda para usarlos por las noches, en que hace de gogó en una discoteca, está pasando por un mal momento porque su novio Kun, un pintor con el que llevaba viviendo cinco años y con el que últimamente no mantiene ya relaciones sexuales, la ha dejado. Kun no le da ninguna explicación muy concreta; se limita a decirle que se está replanteando sus sentimientos y que ya no la quiere. Más tarde nos enteraremos de que Kun se ha ido a vivir con Joaquín, aunque de la relación entre ellos se dan pocos detalles: únicamente les vemos un día en su casa, Kun haciendo un retrato al carboncillo de su novio Joaquín, que está desnudo sentado en el quicio de la ventana. Otro personaje homosexual es Javier, el mayor apoyo afectivo que tiene Leire en esos momentos difíciles. Javier, considera que tiene una complicidad especial con las mujeres y cierta intuición femenina porque es gay, manifiesta públicamente que le gustan los hombres y eso no le causa problemas con su entorno; inicialmente no tiene demasiada vida propia, ya que sus acciones están subordinadas a acompañar y animar a su amiga. La única vez que le vemos dormir con alguien, de hecho, es con Leire, a la que abraza tiernamente.

Que pena que seas marica -comenta ella

Qué pena que no tengas una polla gorda y dura- responde Javier

Al final del relato nos enteramos que Javier está viviendo con un doctor al que conoció por azar un día en que fue a visitar a Leire al hospital, en el que estaba ingresada después de haber sufrido un desmayo. En suma, la novedad que aporta esta película es que al contrario que en la mayoría de las cintas dirigidas al público general, son los personajes homosexuales los que triunfan en el amor y establecen relaciones afectivas estables, en tanto las parejas hetero se disuelven o no llegan a cuajar.



Imagen 658: Javier es el mayor apoyo afectivo para Leire en *Piedras* (2002)

Fuente: DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2003

370 ~ Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras), de Albert Saguer (2002)

Cinta jocosa que fundamenta su comicidad en la parodia que hace de distintos géneros, particularmente el policíaco y el *film noir*, y en la deformación absurdista de las situaciones previsibles en ellos (interrogatorios, detenciones, balaceras, interludios románticos, charlas alcohólicas en bares...). El protagonista es Vivancos, un policía insobornable, con un elevado sentido del honor, bastante gafe y sumamente torpe, que investiga una trama de corrupción policial relacionada con el tráfico de drogas. El guión incluye varias situaciones en las que la homosexualidad queda asociada simbólicamente con la analidad, con la muerte y con la pedofilia; pretende con ello sorprender y hacer reír al espectador medio, que aquí se presupone hetero, aunque también hace algún que otro guiño homoerótico.



Imagen 659: Arriba el cadáver sonriente del agente de bolsa; abajo sesión de sexo en grupo. *Vivancos 3* (Si gusta haremos las dos primeras), del 2002.

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

La historia empieza con la aparición de dos policías abatidos a tiros en frente de un local de ambiente llamado Bar Selina, parónimo evidente de “vaselina”, sustancia que suele emplearse para lubricar el ano y facilitar la penetración. Cuando el inspector Vivancos entra en el bar a investigar acompañado de su ayudante Antonio vemos que su clientela es predominantemente *leather*: hombres masculinos vestidos con cazadoras de cuero negro y con abundante vello facial y corporal. El protagonista va en busca de un tal Angelito, que ha sido testigo de los hechos, y le pregunta por él al camarero, un hombretón con chaleco de cuero y el pecho al aire. Éste le pide de malos modos que se vaya de allí porque su chaqueta desentona y Vivancos no duda en emplear la violencia: agarra al camarero de los piercings que lleva en las tetillas, lo cual nos hace sentir escalofríos al imaginar el doloroso desgarrar que podría producirse, y le dice que lo que le gustaría hacer es arrancarle del pecho esa mata repugnante de pelo de gorila para restregarle la cara y borrarle esa expresión de mamón que tienen sus ojos. Cuando descubren quién es Angelito lo persiguen, lo ponen con las piernas abiertas y las manos apoyadas en la pared y para sorprender al espectador con una humorada absurda

Vivancos salta a su espalda como si estuvieran jugando al “churro, media manga o manga entera”. Luego apuntándole con la pistola a la entrepierna y amenazándole con hacer unos huevos revueltos consigue arrancarle la confesión.

La posibilidad de obtener placer anal es uno de los tabúes sexuales del varón; es por eso mismo un asunto que toca con frecuencia el humor popular. Aquí se lleva a imágenes un chiste de bastante mal gusto sobre este tema. Vivancos ha ido a la sala de autopsias y el médico le enseña el cadáver de un agente de bolsa a quien un cliente arruinado le metió un bate de béisbol por el trasero hasta reventarle las tripas. Vivancos comenta agudamente que era maricón, y cuando el doctor le pregunta cómo lo ha adivinado el inspector se limita a mostrarle la cara de felicidad del muerto, que parecía haberlo estado pasando muy bien con el empalamiento.

Más ingeniosa es la chuscada que se hace en relación al asunto de la penetración anal cuando Vivancos le enseña a su superior el teniente Pajarda la grabación de una conversación que ha tenido lugar entre un grupo de policías corruptos; cuando la escuchamos por primera vez los diálogos tienen sentido, pero en la grabación se han borrado ciertos fragmentos y lo que oímos es a varios hombres que parecen estar enzarzados en una agitada sesión en el que uno de los policías está practicando el sexo anal con varios de ellos. La película incluye otra breve escena de sexo en grupo con cierto erotismo: vemos una cama y bajo las sábanas varias personas jadeando y revolviéndose con alborozó; cuando alguien llama a la puerta se destapan y descubrimos que se trata de una mujer que estaba disfrutando del sexo con tres hombres, sería raro pensar que entre ellos no estuviera teniendo lugar también alguna actividad placentera.

En relación al teniente Pajarda, comentar que se insinúa su homosexualidad, que queda asociada a la pedofilia, mediante algunas situaciones chistosas. En una ocasión le vemos en comisaría mostrándole a un niño las fotos de varios musculosos semidesnudos para comprobar si reconoce a alguno de ellos. Cuando el inocente niño le responde que no, el teniente le pregunta con sonrisa pícaro si le gustaría conocerlos, con lo cual se sugiere jocosamente que le atraen los niños y ejerce la corrupción de menores impunemente en su propio despacho. Además, al final de la historia Pajarda protagoniza un número musical rodeado de los mejores hombres de élite del cuerpo, que tocan semidesnudos la guitarra, y dedica su canción, una conocida rumba romántica, al joven policía Antonio:

No sé qué tienen tus ojitos
que me vuelven loco,
que me vuelven loco,
cuando me miras muy poquito,
muy poquito a poco.
Será tu forma de ser,
o tu manera de ver
mis sentimientos (...)

Antonio se tapa la cara sonrojado ante la inesperada declaración de amor de que está siendo objeto, y por su expresión parece sentirse muy halagado e incluso, adivinamos, predispuesto a corresponder al tierno afecto de su jefe.



Imagen 660: El teniente Pajarda dedica una rumba al inspector Antonio en *Vivancos 3* (*Si gusta haremos las dos primeras*), del 2002.

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

371 ~ *El oro de Moscú*, de Jesús Bonilla (2003)

Trepidante relato de acción lleno de diálogos ingeniosos y situaciones sorprendentes. Por una confidencia que le hace un anciano moribundo a su enfermero Íñigo, éste descubre que el oro de Moscú fue escondido por cuatro mandos republicanos, con objeto de impedir que lo obtuvieran los fascistas. El mapa que indicaba la ubicación exacta fue dividido en cuatro partes y camuflado en sus cuatro relojes de pulsera; quien logre hacerse con los cuatro relojes podrá averiguar dónde se halla el tesoro. Así, Íñigo, junto con su amigo periodista Pedro 'el Papeles', inicia la aventura de recuperar el oro.

En una de sus muchas andanzas, van a la Universidad para hablar con el profesor Tajuña, porque saben que él fue el heredero de unos de los relojes que buscan. Este les informa de que el reloj se lo regaló a su hijo, pero con gran dolor y les explica haciendo pucheros que la relación con él es francamente mala:

- Mi hijo siempre sintió desprecio por la vida en casa, e incluso se dedicó a un oficio que nada tiene que ver con la tradición docente y militar de los Tajuña. Es peluquero. Se lo diré claramente: mi hijo es gay.

La película entra entonces en una descripción muy estereotipada de la subcultura gay aprovechando la visita que hacen Íñigo y Pedro 'el Papeles' a la peluquería de Ricky Tajuña para conseguir el reloj. Cuando entran en el espacio refinado y lujoso, decorado con esculturas y pinturas clásicas, el primer comentario que hacen es que "está claro que para ser rico hay que ser gay, o peluquero". Les recibe un chico muy amanerado con una gran melena morena que no para de atusarse, quien les comunica que Ricky no podrá atenderles, porque esta "hipermegaliado" preparando una fiesta para el certamen nacional de peluquería. No obstante Ricky aparece, con un aspecto que reúne todas las marcas del estereotipo de gay marikita: afeminado en su voz, gestos y andares, ropa llamativa, preocupación central por el sexo, promiscuidad, frivolidad, uso del femenino para dirigirse a otros gays, etc.

Ricky lleva puesto hoy un reloj con las manecillas en forma de polla, porque el reloj de su abuelito se lo habían robado el día anterior en el cuarto oscuro. Esto obliga a Íñigo y a Pedro a disfrazarse de gays -tiñéndose el pelo de color rubio y rojo respectivamente-, para así pasar desapercibidos y que les dejen entrar en la fiesta. El ambiente que se retrata también está lleno de tópicos y parodiado: reinonas que hacen pases de peluquería, camareros musculosos semidesnudos, un presentador que se dirige a su público en femenino.

- Lo que hay que hacer para alimentar a la familia- se queja Íñigo cuando se dirigen al cuarto oscuro para investigar el robo del reloj.

- Aquí como nos descuidemos, nos van a dar por culo -advierte Pedro.

Es Íñigo el que entra en el cuarto oscuro, y sale "oliendo a maricón", porque le ha manoseado todo el mundo. Después de esta inmersión en el mundo gay que les permite conseguir el tercer reloj, la búsqueda continúa.



Imagen 661: Íñigo y Pedro se disfrazan de gays en *El oro de Moscú* (2003)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2003

372 ~ *Dos tipos duros*, de Juan Martínez Moreno (2003)

Es una comedia de crimen y acción que cuando incorpora personajes homosexuales secundarios lo hace con objeto de obtener efectos cómicos a través de la burla o de la sorpresa que supone descubrir su orientación sexual. Ya en la primera secuencia contemplamos a través de la grabación que se está realizando en vídeo cómo un hombre inmovilizado, que tiene los ojos tapados con una cinta roja, esta siendo golpeado repetidamente en las manos con un martillo. La víctima es Jacinto Casar, quien le ruega al matón que no le golpee en los dedos, porque es pianista. El torturador le explica que le han contratado para conseguir que pague su deuda, y que le está grabando en vídeo porque si no paga le va a mandar la cinta a su mujer, para que se entere de sus trapicheos en Colombia:

- ¿Colombia? ¿Qué trapicheos? Yo no sé nada de Colombia, y además vivo hace más de tres años con un tenor...
- ¿Con un tenor? ¿Vas a pagar mamón? -y le golpea con más saña que antes, en la mano derecha.

El infeliz resulta ser el Jacinto Casar equivocado, cuya única deuda era la que tenía con la tarjeta de crédito de un gran almacén. Así que Paco, el matón que ocupa el lugar del héroe en la historia, tienen que soltarle y quedarse sin cobrar el trabajo.

Paco a su vez tiene contraída una deuda de juego con un siniestro mafioso, don Rodrigo, quien a cambio de darle algo más de tiempo para su devolución, le pide que se encargue de su sobrino Álex, un joven extraordinariamente descerebrado, y le enseñe el oficio de matón. Por algún motivo que se nos escapa, Paco parece sentirse obligado a reafirmar con gran énfasis su heterosexualidad exclusiva ante Álex, el que será su torpe compañero de desventuras:

- En esta vida lo he sido de todo: gigolo, limpiapiscinas, mensajero, asesino también, de todo menos maricón, ¿entiendes?"

Paco parece tener algunas inseguridades en torno a su propia masculinidad, y de hecho, el fantasma de la homosexualidad no parece dejarle tranquilo. Poco después, en el puticlub al que ha ido con Álex, se ha quedado solo en la barra del bar mientras el otro pierde su virginidad con una prostituta llamada Tatiana. Otro hombre, un señor mayor gordito y con bigote, le chista desde la otra punta de la barra para llamar su atención, le sonríe y se acerca para invitarle amablemente a una copa. La respuesta de Paco es tajante:

- Mira, conmigo te equivocas de cabo a rabo, princesa. Y hablando de rabos, también te equivocas de local.

El equívoco se resuelve pronto, cuando el señor, que se llama Gumersindo, le explica que también le gustan las mujeres, y que lo único que quiere es encargarle un secuestro.

No nos detendremos en las peripecias que a partir de aquí vivirán Paco, Álex y Tatiana, que huye con ellos del puticlub. Pero sí prestaremos atención a una pareja de delincuentes de gatillo fácil, crueles, implacables y sanguinarios, que encarnan el estereotipo de homosexuales malvados desde su aparición en la trama. Bebe es un joven tuerto en la treintena, y Víctor su amigo mayor, de unos cincuenta. La primera escena de intimidad entre ellos, que nos revela la naturaleza de su relación, se produce en el dormitorio. Bebe le propone a Víctor que esta noche hagan algo nuevo, y ante las reticencias de este, comenta:

- Víctor, tienes que abrirte un poco más. No podemos seguir follando con la luz apagada, y tampoco tienes que echarle a llorar cada vez que te corres. Toda esa culpabilidad te viene de tu educación católica.

Víctor le pone con cierta sensualidad el dedo en los labios, para pedirle que se calle, ya que va a hablar por teléfono.

A Bebe y a Víctor les encargan que eliminen a Paco a Álex y a Tatiana con la mayor crueldad y dolor posibles, pero no lo consiguen. Su destino será de hecho su muerte a tiros, como es lo habitual en estos



Imagen 662: Un pianista homosexual es torturado por error en *Dos tipos duros* (2003)

Fuente: DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica 2004

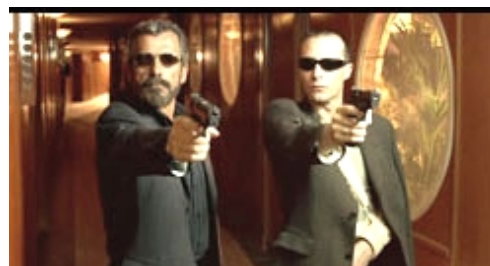


Imagen 663: La pareja de matones Bebe y Víctor. *Dos tipos duros* (2003)

Fuente: DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica 2004

relatos en el que el homosexual malvado hace el papel de oponente.

373 ~ *Los novios búlgaros*, de Eloy de la iglesia (2003)

Adaptación de la novela homónima de Eduardo Mendicutti, nos sumerge en el ambiente gay de Madrid en una época en que nuestro país se estaba haciendo cada vez más multicultural con la afluencia masiva de inmigrantes que buscaban una oportunidad. El relato comienza situando a Daniel, el protagonista, dentro de un cuarto oscuro iluminando con el mechero a su alrededor para comprobar si hay alguien que le gusta. Se oye una voz afeminada un tanto agresiva:

- Te podrías meter el mechero en el coño, bonita.

Luego, ya en su casa Daniel, con aspecto deprimido, resume en primera persona la historia que nos va a contar:

Yo era un caballero y tenía un novio búlgaro que a su vez tenía una novia búlgara, y los tres formábamos una curiosa familia en la que ellos compartían todo lo mío y yo de ellos solo compartía al búlgaro.

A lo largo de la cinta periódicamente la voz de Daniel, que asume el papel de narrador, va introduciendo en un tono literario comentarios que se inspiran parcialmente en el texto original de la novela. Daniel es un hombre de mediana edad proveniente de una familia acomodada y bien situado económicamente como consultor de empresas. Un día le vemos sentado con sus amigos en una terraza de la plaza de Chueca. Emplean un lenguaje peculiar y una manera de expresarse que en algunos círculos de gays sirven para reforzar la sensación de endogrupo: afeminamiento, alegre frivolidad, hablar entre ellos en femenino, charlar continuamente sobre el atractivo de uno u otro chico, insultos como "maricón" en un tono afectivo, entre otros. Estos rasgos distintivos en la comunicación son meramente convencionales y no expresan nada acerca de la naturaleza de quienes los emplean, de hecho cualquier hetero puede imitarlos sin gran dificultad. La función que tienen es reforzar la cohesión del grupo, pero lo habitual en estos casos es que fuera de ese entorno subcultural, prescindan de ellos para evitarse problemas. Eso lo vemos en Dani, que normalmente se muestra como una persona bastante seria, pero que cuando está con sus amigos gay en bares, saunas y fiestas saca las plumas.

Daniel se ha traído una cámara de vídeo último modelo para grabar a los jóvenes de todos los colores que pululan por la plaza; algunos de ellos se muestran provocativos y le enseñan el paquete, otros se sienten molestos. Es allí donde conoce a Kyril, un chico búlgaro en la veintena, muy masculino y desenvuelto, que vive en la calle. Le invita a cenar a un restaurante, cosa que éste agradece ya que llevaba tres días sin comer, y luego le propone que vaya con él a su casa.

Kyril mueve la cabeza de derecha a izquierda, pero eso no quiere decir que rechace su invitación. Mientras vemos como Daniel y Kyril se dirigen hacia la casa y allí comienzan a desnudarse con cierto erotismo, el narrador nos explica que los búlgaros para asentir mueven la cabeza de izquierda a derecha y para decir no de arriba abajo, al contrario que nosotros. El encuentro sexual se representa de forma explícita. El búlgaro adopta el rol activo. Primero se baja los pantalones y coge la cabeza de Daniel para que le haga sexo oral. Luego vemos como está penetrándolo y cómo al final acelera el ritmo hasta correrse dentro, los dos boca abajo, uno encima del otro en la cama. Daniel muestra una expresión en su cara de estar sufriendo y disfrutando mucho a la vez, y cuando han terminado gime "cabrón" en un tono un tanto masoquista. Si han utilizado un profiláctico para protegerse es un asunto que no se aclara, pero de la impresión de que no, lo cual va en consonancia con las tendencias autodestructivas que muestra en ocasiones el protagonista.

Luego vemos como Daniel y su mejor amigo, Gildo, están en una sauna discutiendo el asunto de los chaperos inmigrantes, los dos comportándose con mucho amaneramiento. Gildo es más pragmático; también recurre al sexo pagado pero no busca el amor en esos chicos ni se conmueve por su situación. Por el contrario, el enamoradizo Daniel ha dejado que Kyril se quede a vivir a su casa y se está vinculando afectivamente cada vez más a él. Eso le producirá todo tipo de sobresaltos y le hará incluso experimentar aventuras de las que al final a pesar de todo no se arrepiente.

Kyril tiene una novia viviendo en Berlín, Kalina, que constituye una amenaza permanente para su



Imagen 664: Daniel y sus amigos forman un endogrupo con formas de comunicarse distintivas. *Los novios búlgaros* (2003)

Fuente: DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003

relación. Kyril le explica a su amigo que las mujeres que ve en España no le gustan nada, y que además quiere serle fiel a su novia.

- No importa la distancia, para mi ser fiel Kalina es mucho importante.
- Ya. Oye, y una cosa ¿cuando lo haces conmigo no crees que le estás siendo infiel?
- Pero hombre, ella es mujer, mi mujer. Lo nuestro es otra cosa.

Se presenta así una realidad bastante frecuente pero que normalmente queda oculta a los ojos públicos porque va a contrapelo de los conceptos predominantes hoy en día en relación al matrimonio y la fidelidad: muchos hombres casados disfrutan de la sexualidad con sus mujeres pero al mismo tiempo encuentran placer con otros hombres sin que eso les haga dejar de considerarse a sí mismos "normales". Poco a poco Daniel va cayendo en las redes del joven búlgaro, que por un lado da muestras de quererle, pero por otra está evidentemente aprovechándose de él. A través de un sutil chantaje afectivo logra que le avale un préstamo de cuarenta mil euros para un negocio indeterminado, e incluso acaba por implicarle en un turbio asunto de contrabando de material radioactivo.

Daniel, aunque a veces se siente como un tonto, lo va aceptando todo porque está enganchado afectivamente a Kyril y teme perderle. Puede llamarlo "chulo de mierda" y "cabrón" para decirle inmediatamente que daría su vida por él y besarle la mano en una actitud sumisa. Todo este tiempo ha mantenido una relación exclusiva con él. Solo cuando Kalina viene a visitarles y ocupa su lugar Daniel se cansa de la situación y animado por su amigo Gildo se lleva a la cama a otro chico búlgaro, Emil, que ha conocido en la sauna. En el encuentro sexual entre ellos, solo se representa explícitamente el momento en que Daniel lo está penetrando con aspecto de estar haciéndolo más por despecho que por placer. Cuando Kyril se entera se muestra celoso y, aunque a Daniel le hubiera gustado enfrentarse a él por lo injusto de su actitud pidiéndole fidelidad a él mientras está acostándose con Kalina, se pliega de nuevo sumisamente a las peticiones de su amante y le asegura que no volverá a ocurrir.

Después de una situación en la que Kyril ha recibido una fuerte paliza y está malherido en el hospital, Daniel le acompaña hasta Sofía, donde tiene ocasión de entrar en contacto con la cultura búlgara y también para su disgusto asistir a la boda de Kyril con Kalina. En la fiesta mientras los demás bailan animadamente al aire libre en un claro del bosque el protagonista se siente desplazado y está sentado a cierta distancia. Viene entonces caminando un primo de Kyril que se llama Rubi y es algo más joven que él, se le insinúa y se adentra entre los árboles. Daniel le sigue, pero sin embargo no acepta la propuesta del chico, que comienza a desnudarse y le pide con la mano que venga con él. Otra vez en la fiesta, se encuentra con Kyril y le dice medio en broma que la boda la ha parecido bien, pero que lo único que no le perdona es que no le haya sacado a bailar. Esa noche, mientras Daniel observa melancólico la lluvia por la ventana aparece por sorpresa Kyril, pone una cinta en un radiocasete y le pide amablemente que baile con él. Se trata de un tango.

La relación sigue durante algún tiempo en la misma tónica con Daniel sacando a su amante de los líos en los que se mete, hasta el punto de verse inmerso en una aventura en la que tiene que entregar una bolsa con material radiactivo a unos traficantes. Todo acaba cuando Kyril se va de Madrid con su esposa y aún necesita otra ayuda económica más para hacerlo. Tiempo después se encuentra en un cuarto oscuro a Rubi, el primo de Kyril que ya se le había insinuado, y que afirma estar dispuesto a quedarse en España si alguien le arregla los papeles. Por el título de la película adivinamos que Rubi será el segundo novio búlgaro de Daniel.

Referencias específicas: Mendicutti (1993)

374 ~ *Valentín*, de Juan Luis Iborra (2003)

Un grupo de actores se aíslan en una masía para realizar los preparativos y ensayos de un espectáculo que combina varias obras teatrales de Shakespeare (*Antonio y Cleopatra*, *Otelo*, *Romeo y Julieta*...). Como en la época, todos los actores son hombres y los papeles femeninos también los representan ellos.

Valentín es la nueva incorporación, un joven muy entusiasta lleno de gracia y de alegría que despierta las pasiones de unos y las envidias de otros. Después de un número improvisado con música extradiegética en que Valentín muestra su talento mientras todos están sentados a la mesa esperando la comida, se oye en off los pensamientos de varios de los personajes acerca del joven. Jaime, otro actor, piensa que el chico está muy bien, pero que "sin quererlo va a acabar por joderle", y así será, porque a Valentín le encargarán que haga todos los papeles femeninos; Alberto, su compañero de cuarto le mira con deseo y piensa lo cachondo que le pone. Por su parte Ricardo, el

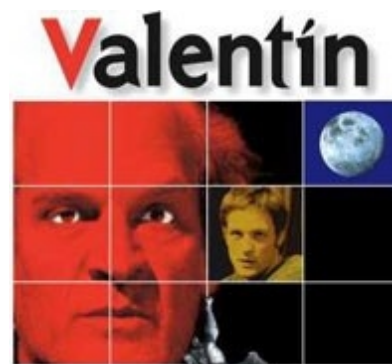


Imagen 665: Póster de *Valentín* (2003)
Fuente: <http://www.salir.com/pelicula/valentin>

director de la compañía, recién separado de su mujer, piensa para sí: "¡Qué extraño!, no puedo dejar de mirarle, y cuanto más le miro más atractivos le encuentro."

En el grupo el único actor declaradamente gay es Alberto, al que vemos buscando en el ordenador portátil zonas de ligue cercanas con la ayuda de otro de los actores, el cual bromea sobre ello diciendo que los gais tienen mucha suerte porque tienen los parques, estaciones de servicio, playas, además de las discotecas, saunas, bares ... ya que "con tanta represión como han sufrido han tenido que buscarse los lugares más extraños". El grupo respeta en apariencia la orientación sexual de Alberto. Uno de los días libres en que éste se ha ido a ligar al área de descanso de una autopista cercana, y al volver ven que el camionero que ha conocido le trae en un gran camión rojo, todos se quedan mirando y se ríen congratulándose de alegría mientras ven cómo los dos hombres se intercambian los teléfonos y que se despiden con un beso. Los miembros del grupo forman un pasillo y le jalean cuando Roberto llega; la secuencia va acompañada de una canción de jazz animada cantada en inglés. Esta escena es significativa, porque contrasta radicalmente con la tragedia en que luego se verá envuelto el director de la compañía al enamorarse del joven actor.

La amistad entre Ricardo y Valentín crece a medida que se desarrollan los ensayos, para disgusto de Jaime, que se siente desplazado y no cesa de conspirar secretamente para impedir que Valentín prospere en la compañía; en este sentido Jaime cumple un papel muy similar al del traicionero Yago de *Otelo*, tragedia que como veremos marcará el desenlace de la historia. Ricardo, tal vez sin admitírselo a sí mismo, se está enamorando. Después de un ensayo en que Valentín hace de Julieta y Ricardo de Romeo, todos admiran la perfección con que ambos han sabido transmitir las emociones de los dos amantes míticos. Luego, Ricardo le explica a su ayudante Lola lo que estaba sintiendo al representar la escena, y cuando medio en broma ella le insinúa que pueda estar enamorándose, la reacción airada de él nos revela que algo de verdad puede haber en ello:

- Estaba tan nervioso. Tenía la sensación de que mi cabeza iba a estallar, mi corazón iba a estallar, tenía las pulsaciones a mil.
- Justo lo que les pasa a los enamorados. Como la vida misma, Romeo y Julieta.
- No, no es eso, no sé lo que me pasa.
- Ahora me irás a decir que te has enamorado de Valentín.
- ¿Qué? ¿Estás loca? ¿Eres imbecil? ¿Cómo se te ocurre una cosa así?

Lo que desencadenará que los sentimientos de Ricardo se desborden definitivamente, son unos momentos de intimidad en que estando a solas junto al río, Valentín se desnuda y se mete en el agua; luego él le sigue y los dos se bañan y juegan juntos.

De pronto algo cambió por completo. Su cuerpo mojado, brillando por los rayos del sol, se convirtió en mi mayor deseo. Por primera vez un cuerpo masculino me excitaba. Qué difícil era reprimir mis impulsos -nos explica Ricardo con su voz en off.

Pero el juicio moral que el relato transmite acerca de esta pasión que ha invadido a Ricardo, es considerablemente más negativa que la que ofrece del ligue que ha tenido Alberto con el camionero. Así, cuando llegan los dos del río, vemos como Raúl, otro de los actores, que siempre suele estar ausente fumando sus porros, adopta un rol teatral para advertir al espectador. Boca abajo, colgado de la rama de un árbol y señalándoles con el dedo, nos avisa empleando un lenguaje propio del teatro clásico, del peligro que corre Ricardo:

Esta pasión delirante de nuestro director supera todas las medidas. Esa mirada altiva, que resplandecía como la de Marte, ahora está centrada, reducida en contemplar una carita tostada. Ha perdido el nervio. Se ha convertido en un abanico para refrescar a un adolescente caliente. Fijaos ahora cuando lleguen, fijaos. Observadlos atentamente. Veréis uno de los tres pilares del mundo convertido en el bufón de una furcia.



Imagen 666: Raúl advierte al público de la pasión delirante que domina al director. *Valentín* (2003)
Fuente: DVD. Philadelphia: TLA Releasing, 2008

A partir de aquí contemplamos el progresivo deterioro mental de Ricardo, que no es capaz de controlar sus arranques de ira, que se mete a hurtadillas en su cuarto para oler la ropa de Valentín y sus celos al darse cuenta de que éste no puede corresponderle. El surgir de sus sentimientos homosexuales ha causado tal zozobra en su identidad que en el ensayo de la escena final de *Otelo*, en que el Rey mata a Desdémona, Ricardo reproduce literalmente la situación y estrangula a Valentín antes de darle un beso. Y como en *Otelo*, luego se suicida, en este caso con pastillas. La película termina con la lúgubre imagen de los cuerpos de

Ricardo y de Valentín envueltos en tela blanca, que dos empleados del tanatorio introducen en sendas cámaras.

En cierta forma el relato transmite la consideración negativa en que la sociedad tiene la bisexualidad, o las tendencias homosexuales en un hombre heterosexual, especialmente si se trata de un hombre que ejerce el poder, como es en este caso Ricardo en su rol de director de escena. Por otra parte, aparentemente acepta mejor que un hombre sea homosexual, siempre que sea de modo exclusivo, y especialmente si se trata de un personaje anodino y despojado de toda relevancia en el grupo como es el caso de Alberto. La moraleja es muy reveladora de la posición que ocupa la homosexualidad en nuestro entorno cultural. Uno puede adoptar una identidad exclusivamente "gay" y que su entorno lo admita. Otra cosa es que un "hetero" se enamore de otro hombre; esa sí constituye una transgresión del orden de los afectos establecidos que tiene como resultado la locura y la muerte.

375 ~ *De niños (De nens)*, de Joaquín Jordá (2003)

Documental de casi tres horas acerca de uno de los casos de pedofilia más sonados de Europa, el del Raval, con un juicio que se desarrolló entre 1997 y el 2001 y llegó a ser todo un fenómeno mediático. Cuatro personas, tres hombres y una mujer, fueron acusados de abusos sexuales a menores y de tenencia de pornografía infantil, y dos de ellos condenados: Xavier Tamarit a más de cien años y Jaume Arturo Lli a diecisiete. Se trata de un documento audiovisual relevante para comprender el grado de problematización que existe en torno a la sexualidad infantil, más en concreto en torno a las relaciones pedófilas; algunas de las sesiones del juicio, grabadas en directo, se intercalan con entrevistas y situaciones teatralizadas. Sin valorar la inocencia o la culpabilidad de los encausados, el documental expresa las dudas razonables que existían en torno al caso, y que el escritor Arcadi Espada expresó en su libro. En primer lugar, el hecho de que la denuncia fuera dirigida precisamente contra varios miembros de la asociación de vecinos de la Taula del Raval, que había interpuesto un recurso ante el tribunal de justicia contra un proyecto urbanístico que destruiría parte del barrio para la construcción de viviendas y oficinas, podía interpretarse como una maniobra contra la asociación. Además, ocurre que el niño cuya declaración fue decisiva para que Tamarit fuera condenado, estuvo siendo interrogado durante seis horas seguidas por la policía, sin la presencia de ningún adulto que pudiera verificar que el niño no estuviera sufriendo presiones. Igualmente, una de las mujeres que acusaba a Tamarit de haber abusado de ella siendo niña le había presentado a su marido y a su hija siendo ya adulta, y había mantenido con él una relación de amistad hasta hacía poco; ¿qué pudo ocurrir para que se produjera ese cambio?. Por lo demás, las actitudes del juez que instruyó la causa, tal como se mostró públicamente en las sesiones a puerta abierta, revelan una clara falta de imparcialidad: se comporta como si el encausado estuviera condenado de antemano, no tiene pudor en amenazar con acusar de falso testimonio a alguno de los testigos por no testificar en contra de Tamarit y desprecia informaciones relevantes que le dan otros testigos, como el hecho de que las fotos que servían como pruebas para la acusación de tenencia de pornografía infantil fueran fotos de niños vestidos y desnudos tomadas en la playa con total normalidad en presencia de sus familiares, como las que podría hacer cualquier familia.

Es interesante comprobar el uso indistinto que se hace de las palabras pedofilia y pederastia, empleadas como sinónimos por los periodistas que seguían el juicio, aunque *paidofilia* se emplea más específicamente con el sentido de la enfermedad psíquica que se considera padecía Tamarit; arrepentido, el encausado se sometió a terapia psicológica y a la castración química, sin que eso le librara de la severa pena. Éste declara que sus inclinaciones afectivas y sexuales se dirigen exclusivamente a personas no adultas y de ambos sexos, pero que las satisface en su casa a solas con vídeos, fotografías y revistas; niega sin embargo haber abusado sexualmente de ningún niño ni haber hecho fotos pornográficas en un sentido estricto, ya que aquellas en que los niños se muestran desnudos de forma natural no las considera como tales. Tamarit confiesa que iba con frecuencia a una plaza de Barcelona para socializar con los niños, pero aclara que no les ofrecía dinero a cambio de servicios sexuales y que nunca tuvo relaciones con ninguno de ellos porque los quería y no le parecía adecuado; únicamente lo hubiera hecho, explica, si se lo hubiesen pedido por voluntad propia, cosa que nunca ocurrió. Dice también haberse enamorado de un niño en concreto con el que le gustaba adoptar la figura de padre, aunque sus sentimientos hacia él no eran propiamente paternales. Niega sin embargo haber abusado de él, ya que lo más que hizo fue darle un masaje con un aparato de madera. Los interrogatorios son minuciosos y



Imagen 667: Javier Tamarit y Jaume Arturo Lli durante el juicio. *De niños* (2003)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

entran en pequeños detalles: ¿el masaje con las ruedas de madera incluía los genitales?, ¿al bañar a un niño se le enjabonaba todo el cuerpo?, y preguntas de ese estilo que revelan hasta qué punto los gestos más inocentes pueden ser considerados reveladores de un desorden del deseo.

El documental trata de llamar la atención acerca del hecho de que lo que tal vez sea simplemente un acercamiento afectuoso de un adulto hacia un menor pueda ser sobredimensionado en su importancia y considerado como un gravísimo delito aunque no ocasione realmente ningún daño en el niño. Incluye para ello la historia que cuenta un hombre ya maduro acerca de la experiencia que tuvo a los nueve años en un internado de curas. Estaba muy triste porque hasta entonces había vivido en su pueblo con absoluta libertad y ahora se veía encerrado en un colegio. Un día cuando estaba en la ducha llamaron a la puerta, él abrió, entró uno de los curas y le preguntó por qué no se había duchado todavía. El Padre se quitó su bata negra y se quedó en calzoncillos, le cogió en brazos y le enjabonó. Eso se repitió un par de veces más, y no recuerda hasta dónde llegaron los tocamientos, pero nunca le hizo daño; luego se enteró que al Padre lo habían expulsado de la orden porque había hecho lo mismo con otros niños. Él todo eso lo vivió con agradecimiento, porque era el único cariño que recibía en el colegio y no hubo nada agresivo; pero imagina que si después de eso le esperara un equipo de psicólogos y de policías y le empezaran a preguntar cómo la tenía el Padre, cabeza o larga, por dónde se la había metido, si la había tenido en las manos, si le había masturbado y cosas por el estilo, se sentiría muy avergonzado y traumatizado.

Referencias específicas: Espada (2000)

376 ~ *La luz prodigiosa*, de Miguel Hermoso (2003)

Entre los filmes que han recreado la vida y la muerte de Federico García Lorca cabe destacar tres. Todos ellos aluden a su sexualidad, pero no la señalan como el rasgo más característico de su rica personalidad. La serie de televisión dirigida en 1987 por Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta*, es la que intenta ajustarse mejor a los hechos históricos y constituye una biografía entretenida y correcta; no está incluida en la muestra porque en ella únicamente atendemos a los largometrajes. Ya nos detuvimos en el relato de intriga *Muerte en Granada*, de Marcos Zurinaga (1996), pero tal vez el mejor homenaje que se le ha hecho al poeta lo encontramos en esta película de ficción que reivindica con gran cariño la figura del dramaturgo y poeta.

A principios de la guerra civil española, Joaquín, un pastorcillo de Granada, recoge a un hombre fusilado con un tiro en la cabeza. El herido ha quedado reducido a un estado semivegetal y no recuerda quién es, así que se dirige a él con el apodo de Galápago; lo cuida en su casa y luego le busca refugio en un asilo de monjas.

Muchos años después, en 1980, Joaquín vuelve a Granada, y encuentra de nuevo a Galápago, convertido en un mendigo. Como va a tener que pasar una temporada para arreglar unos asuntos personales ha alquilado un piso, así que da alojamiento a Galápago y le cuida con gran afecto. Algo extraño que ocurre, es que a pesar de haberle preparado su propia cama en otra habitación, Galápago prefiere compartir el lecho con él, asunto al que inicialmente no da mayor importancia.

Ciertos indicios hacen pensar a Joaquín que su amigo pudiera haber sido alguien distinguido, especialmente cuando observa que presta atención a unas imágenes de Dalí que ve en la televisión, y cuando comprueba por casualidad que sabe tocar el piano. Comienza así una investigación que concluye con la sorprendente sospecha de que Galápago tal vez sea en realidad Federico García Lorca.

Joaquín, que es un hombre humilde sin demasiada cultura, se da cuenta leyendo un libro, al observar una foto de Lorca con Dalí de la orientación sexual de su amigo, momento en que le entra un pequeño pánico homosexual, especialmente cuando Galápago, dormido, se da la vuelta y hace el gesto de abrazarle. Ignacio le aparta la mano, se levanta y se va a dormir solo al sofá, por si acaso. Todo esto lo entiende perfectamente el espectador sin necesidad de mayores explicaciones, ya que la preferencia sexual de Lorca es conocida.

Durante la República y luego en la transición, Lorca fue valorado por su sensibilidad como poeta y por su creatividad; sus obras teatrales fueron muy reconocidas y su poesía muy inspiradora para la cultura popular; su sexualidad era simplemente pasada por alto. Esto mismo hace Ignacio, quien después de este primer susto,



Imagen 668: Joaquín descubre cuál es la verdadera identidad de su amigo Galápago. *La luz prodigiosa* (2003)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2003

empieza a apreciar cada vez más a su amigo por su sensibilidad y sus creaciones. La gran ofrenda al poeta llega entonces, a través de los muchos documentos sobre Lorca (fotos, anécdotas, poemas, obras de teatro) que Ignacio va presentando a Galápagos -y al público-, con objeto de hacerle recordar su pasada identidad.

377 ~ *El Polaquito*, de Juan Carlos Desanzo (2003)

Coproducción argentino-española basada en hechos reales, cuenta la historia y trágico fin del Polaquito, un adolescente de trece años que sobrevive en la ciudad de Buenos Aires cantando en los trenes y cometiendo pequeños hurtos. Siendo aún casi un niño tiene que desenvolverse en un entorno en el que la corrupción policial campa a sus anchas; son las fuerzas del orden y las mafias las que controlan todos los negocios, desde el de los cantantes ambulantes y la mendicidad hasta el de la prostitución callejera. Sus mejores amigos son la Vieja, un chico al que llaman así porque le gusta teñirse el pelo, y la Pelu, una chica que acaba de iniciarse en la prostitución y de la que el Polaquito vive enamorado.

Un día la Pelu se dirige acompañada de un cliente hacia un tren estacionado. El Polaquito los sigue y observa como ella se la chupa en un vagón. Luego, el hombre la pone de espaldas con cierta violencia y le dice que le quiere "hacer la colita", es decir, penetrarla por el ano. Al ver que la Pelu se resiste el Polaquito acude a defenderla e inicia una pelea. La Pelu corre para avisar a la Vieja de lo que está ocurriendo. Cuando llegan el Polaquito está tumbado en el suelo con los pantalones bajados y herido. El cliente lo ha golpeado y violado. Sus amigos le limpian las heridas e intentan consolarlo.

- Por el dolor en el culo no te calentés. Mañana no te duele más nada -le dice la Pelu.
- Y la segunda vez guacho, te duele menos, guacho. Y ¿sabes qué?. A la tercera ya te empieza a gustar, loco -añade la Vieja.



Imagen 669: La Pelu consuela al protagonista, que acaba de ser violado. *El Polaquito* (2003)

Fuente: DVD. Madrid: Sony Pictures, 2005

Este último comentario revela que en alguna ocasión la Vieja debe haber experimentado con placer el sexo anal, asunto acerca del cual no se nos dan más detalles. En todo caso parece que su preferencia sexual va dirigida hacia las mujeres porque de vez en cuando se acuesta con la Pelu.

Tras haber sido sorprendido fumando marihuana, el Polaquito da un día con sus huesos en comisaría, y entonces es cuando nos enteramos que su violador era un policía, quien al verlo le dice burlón:

- Por esta colita me di una vuelta yo una vez. Lindo paseito me hice ¿te acordás?. Qué, no me digas que no te gustó. Mirá, si te portás bien te presento a mi jefe, que también a él le gusta embocar pendejos. Claro que esta vez te va a doler menos porque ya lo tienes abiertito. Así que ahora lo único que tenés que hacer es gozar, papá. Fue tu primera vez ¿no?. No, no sé, digo, porque con lo apretadito que estaba me quedó la pinga hecha una berenjena. Me parece que la otra nenita lo debe tener más abiertito ¿no?

El policía, y por extensión su jefe, encarnan el prototipo del macho latino bisexual que no siente que incurrir en relaciones homosexuales vaya en detrimento de su masculinidad siempre que ejerza el papel activo. Obvio es decir que el relato nos llama a desidentificarnos de esta figura, no solo por el tono prepotente y despectivo que emplea al dirigirse al muchacho, sino especialmente por el hecho de que ejerza sus gustos sexuales empleando la violencia y la humillación de forma tan brutal.

Poco después el Polaquito, que aún no había debutado con las chicas, tiene su primera relación con la Pelu. El erotismo con el que se representa sus encuentros y la alegría con la que viven su relación romántica establecen una clara diferencia entre las relaciones hetero, que son aquí las deseables, y las homosexuales, que constituyen un peligro para la maduración sexual e integridad del joven protagonista.

378 ~ *Nada fácil (Pas si grave)*, de Bernard Rapp (2003)

Comedia dramática coproducida por Francia, Bélgica y España. Tres jóvenes franceses en la treintena van a visitar a su padre adoptivo, el español Pablo, que los acogió siendo niños y que ahora está enfermo. Pablo les encarga una difícil misión: que viajen a España y le traigan la talla de madera de una virgen que está en Casaniss, un pueblo de Valencia. Durante la guerra civil el escultor formó parte del ejército nacional, pero no pudo soportar ver cómo asesinaban masivamente a los vencidos, de forma que paso un día entero rezándole a la virgen, y nada más terminar la guerra se exilió a Francia para no regresar jamás.

Aunque el encargo les parece una locura aceptan complacer al viejo escultor y salen en coche hacia el sur.

Los hermanos son Charlie, actor, Max, doblador de cine y Léo, músico trompetista. Ninguno de los tres domina el español, pero obtienen toda la ayuda que necesitan de varios amigos de Pablo. Se enteran así de que la valiosa talla está custodiada en el interior de un cuartel de la guardia civil. En Valencia tienen la ocasión de conocer a Ángela, una joven sorprendente, médico cirujano, extremadamente sensual y sexualmente liberada. Tanto Charlie como Max tienen relaciones sexuales con ella, lo cual provoca un pequeño conflicto de celos entre los dos hermanos.

Ángela les presenta a Ramón, un capitán de la Guardia Civil que además es transformista. La primera vez que lo ven es en una sala de espectáculos caracterizado como una bella mujer que canta un tango, para luego llevarse la sorpresa de conocerle vestido con su uniforme militar. Ocurre que Ramón y Léo simpatizan enseguida. Cuando el capitán le escucha tocando la trompeta, se le ocurre una forma de conseguir que los tres hermanos entren en el cuartel de la guardia civil para robar la talla: organizar un concierto allí en el que participe Léo. Le ofrece además su casa para que pueda ensayar. Vemos así un día a Ramón en el balcón regando las plantas mientras se escucha a Léo tocando la trompeta; el hecho de que Léo se haya ido prácticamente a vivir con Ramón, y lo contento que le vemos, nos da a entender que los dos hombres han iniciado una relación, pero no hay ningún momento en que esto se haga explícito.

Al contrario que las dos escenas de cama en que vemos a Ángela primero con Charlie y luego con Max, la relación entre Ramón y Léo únicamente queda sugerida. La única ocasión en que hay un ligero contacto físico entre ellos se produce de hecho al final de la historia. Cuando la aventura ha terminado y los tres hermanos se disponen a regresar a Francia, Léo decide quedarse en España con Ramón. Mientras se despiden de Charlie y Max, Ramón le pasa el brazo por el hombro a Léo.

379 ~ *Al sur de Granada*, de Fernando Colomo (2003)

A meno relato biográfico acerca de la época en que el escritor e hispanista británico Gerard Brenan residió en el pueblo granadino de Yegen, cuyas vivencias quedaron plasmadas en su novela homónima. Gerard llegó allí en 1920 y era conocido entre los lugareños como don Gerardo. La película refleja acertadamente las costumbres y estilo de vida de la Andalucía rural de la época, y aunque centra su atención en la vida afectiva de Gerard se alude de forma tangencial a la homosexualidad cuando se narra la visita que le hicieron sus amigos del círculo de Bloomsbury.

Poco después de instalarse en el pueblo Gerard recibe con alegría una carta en que le anuncia su llegada la que él considera su novia, la pintora Dora Carrington, acompañada de Lytton Strachey y Ralph Partridge, a quien define como su mejor amigo. Acerca de Lytton se limita a explicar que es un gran escritor, el biógrafo de la reina, pero que es un hombre enfermo. Llegan en burro, y vemos entonces como Ralph ayuda a bajar del animal a Lytton, cuya figura es inconfundible con esas largas barbas morenas y esas gafas de montura negra. Nada más llegar pide ir urgentemente al retrete porque padece hemorroides, y queda sorprendido cuando se da cuenta de que el retrete es una silla situada encima de un agujero que da a un corral de gallinas. Lytton pregunta bromeado si quedará fuera del alcance de las gallinas, porque no quiere convertirse en el Prometeo de las almorranas. Toda la conversación entre los amigos tiene lugar en su lengua nativa. Pronto queda clara la homosexualidad de Lytton, ya que cuando se sientan a comer a la mesa, hace un comentario en inglés que hace reír mucho a sus amigos.



Imagen 670: Ralf Partridge ayuda a bajar del burro a Lytton Strachey en *Al sur de Granada* (2003)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006

- Lo más agradable de nuestro viaje ha sido ese chico tan guapo en el tren a Sevilla. Si ves a un chico guapo y fantaseas con él mientras te masturbas, puedes decir en cierta forma, que os habéis acostado.

La criada de Gerard muestra su perplejidad porque si el de barbas "es un poco..." entonces es que está con Ralph, pero si Ralf es "mmmm", entonces no se explica cómo es que se está acostando con la pintora. Poco más se cuenta de Lytton, que sin llegar a hacerse odioso tiene pocas probabilidades de despertar nuestras simpatías a pesar de su sentido del humor, por el desprecio que siente hacia la gastronomía española, ya que no le gusta ni el aceite de oliva, ni la tortilla de patatas, ni el arroz con bacalao. Por lo demás, la película omite el hecho de que Dora además de mantener relaciones con Ralph y con Gerard, convivía con Lytton prácticamente como si fueran pareja. Este asunto queda claro por ejemplo en *Carrington*, de Christopher Hampton (1995) que como ya mencionamos retrataba a Lytton más como un hombre bisexual con

preferencia hacia los hombres que como un individuo exclusivamente homosexual.

Referencias específicas: Brenan (1974)

380 ~ *La fiesta, de Manuel Sanabria (2003)*

Ramplona comedia juvenil de enredos amorosos que cuenta cómo unos estudiantes universitarios organizan una fiesta y que está publicitada como la película más barata del cine español. Puede servirnos para ilustrar cómo los procedimientos clásicos de la modalidad indirecta siguen explotándose como por inercia y sin demasiada originalidad.

Luna ha iniciado una relación con su compañero de piso Javi, pero tiene en el pueblo un novio, Carmelo, que va a quedarse con ellos ese fin de semana. Para evitar que a Carmelo, que es un poco paleta y muy posesivo, le entre un ataque de celos, Luna le engaña asegurándole que Javi es gay. Eso hace que Carmelo se confíe y que se dirija a Javi para hacerle las típicas preguntas que haría un hetero ignorante a un gay, como si es activo o pasivo, y gastarle bromas tontas como enseñarle un embutido con forma fálica en el supermercado y preguntarle con picardía si le gusta. A Javi no le agrada nada que le tomen por maricón, pero le sigue la corriente, aguanta estoicamente y en última instancia obtiene el amor de Luna. En la fiesta, que acaba siendo una locura de pastillas, alcohol y bailes frenéticos, todos los participantes parecen ser hetero. Al final se forman varias parejas convencionales que se besan apasionadamente y hacen el amor.



Imagen 671: *La fiesta* (2003) recurre a los malentendidos típicos de la comedia clásica.

Fuente: DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2004

381 ~ *Noviembre, de Acheró Mañas (2003)*

Falso documental que cuenta la historia de un grupo de teatro callejero comprometido, inspirado en los que existieron en la España de la transición con el objetivo de remover las conciencias y provocar cambios de mentalidad en la sociedad. Formado por un grupo de jóvenes idealistas, una regla fundamental en sus inicios es no cobrar jamás por sus representaciones, para así poder mantenerse radicalmente independientes, sin necesidad de amoldarse a los gustos del público o a las prescripciones de los productores. La película tiene el interés de ofrecer las sorprendentes actuaciones del grupo en las plazas y avenidas de Madrid. Nos cuenta las vicisitudes del grupo para sacar adelante sus proyectos y las frecuentes trabas policiales que en ocasiones llega a retirarles su material de trabajo. Los asuntos amorosos quedan en un segundo plano en el relato, que da prioridad al compromiso social de los jóvenes, aunque presuponemos que todos ellos son hetero.

En cierto momento se produce una crisis en el grupo motivada por el asunto del dinero. Sus medios son muy escasos, y ante la posibilidad que les ofrece un productor de teatro de llevar a cabo una representación remunerada, se produce una división de opiniones entre los dos líderes del grupo.

Después de una fuerte discusión los actores se encuentran en un estado de ánimo especialmente decaído, y justamente entonces es cuando aparece un camarero afeminado que les hace una petición muy trivial: les pregunta si les importaría hacerse una foto con él y con su compañero. El ridículo personaje se nos hace antipático, porque vemos que ha estado observándolos todo y parece haber elegido a propósito el peor momento para interrumpirlos. Los jóvenes sencillamente no responden nada al inoportuno personaje, al que ignoran totalmente, sumidos como están en sus propias preocupaciones. En toda esta interesante historia acerca del compromiso social, el asunto de la homosexualidad no se ha tratado ni sugerido en absoluto; solo surge de modo fugaz, a través de un personaje insustancial y afeminado que aparece en el momento menos indicado y que el espectador asocia con emociones negativas.

382 ~ *Descongélate, de Félix Sabroso y Nuria Ayaso (2003)*

Comedia negra protagonizada por una pareja de jóvenes que sobrevive en Madrid: Justo Santos es experto en imitar voces, y su novia Iris da clases de cocina vegetariana a las vecinas del barrio. También está Katy, la madre de Justo, que no para de fastidiarles. La trama gira en torno a la muerte de un director de cine que tenía la intención de contratar a Justo como actor y los esfuerzos que hacen Justo e Iris para ocultar su muerte hasta que hayan firmado el contrato con el productor.

La película es plenamente heterocentrada, y únicamente aparece un personaje identificado explícitamente como homosexual. En una ocasión la entrometida de Katy ha ido al edificio de enfrente y le ha pedido a una familia de origen hindú que le permitan mirar desde su balcón: quiere espiar lo que está pasando en la casa de su hijo mientras éste se entrevista con el director de cine. Cuando se da cuenta de que están siendo observados, Iris corre las cortinas y Katy disgustada se dispone a salir de la casa; en el trayecto hacia la puerta pasa frente al matrimonio hindú, que está sentado en un sofá viendo la televisión junto a su hijo, un chico de aspecto tímido. Con gran desparpajo, Katy les comenta:

- Den gracias de que les haya salido un hijo maricón, porque no saben de la que se han librado no teniendo nuera.

Nótese la carga ideológica esencialista que subyace al punzante comentario de Katy, quien supuestamente con solo ver al joven una vez, y sin haber cruzado una palabra con él, ya es capaz de identificarlo como "maricón"; se transmite al espectador, por tanto, la noción de que hay algo en el aspecto, postura o actitudes de los homosexuales que los hace fácilmente reconocibles. Al oír el comentario de Katy, los padres se quedan mirando al chico con expresión de sospecha, y este les confiesa avergonzado en su lengua nativa -que aparece acompañada de los subtítulos en español- que se lo pensaba contar el día del Orgullo Gay. Este joven sin nombre solo vuelve a aparecer otra vez: es de noche y desde el portal chista a Justo, que pasa por delante. Se acerca y le regala un Buda como señal de agradecimiento:

- Yo he visto la luz gracias a tu madre. Yo nunca hubiese dicho nada, pero como ella lo soltó con tanta naturalidad...

No se nos escapa que para caracterizar a este personaje se ha acudido a un conjunto de señales e indicios que lo marcan simbólicamente como una otredad respecto al resto: vive en el edificio de enfrente, es extranjero, habla una lengua que no se entiende y además es un "maricón" que pensaba salir del armario el Día del Orgullo Gay. Por lo demás, no se mezcla con el resto de los personajes ni sabemos nada de su vida amorosa, porque es un mero cliché puesto ahí para que nos riamos un poco de él.

383 ~ *Cachorro*, de Miguel Albaladejo (2004)

Comedia dramática de temática gay que sin dejar de abordar asuntos delicados como el sida y la homofobia social, traza un retrato amable de los ambientes homosexuales de Madrid, más en concreto de la subcultura de los osos, así llamados por valorar estéticamente el vello facial y corporal, dar poca importancia a la obesidad, vestir de forma masculina y poco llamativa. Describe con simpatía su estilo de vida: se pone el acento en la amistad que une a estos hombres en quienes el sexo ocupa un lugar central de su vida, son afectuosos y solidarios entre ellos, se despiden con besos en la boca y frecuentan algunos locales de encuentro específicos en el barrio de Chueca.

El relato comienza con una sorprendente escena de cama que tiene lugar en la casa del protagonista. Pedro, que es médico dentista y aparece retratado con rasgos muy positivos, ha dejado a dos de sus amigos el dormitorio. Con una agradable música de fondo los dos hombres se besan, acarician, hacen el sexo oral, buco anal y uno termina penetrando al otro empleando preservativo. La situación rezuma erotismo: se acentúa el placer que sienten y aunque se puede ver brevemente el pene de uno de ellos las imágenes no llegan a lo pornográfico. El momento de la penetración se representa de forma realista: cómo sacan el preservativo de su envoltorio, emplean una cantidad generosa de lubricante y se toman su tiempo para la dilatación. Todo termina con un guiño muy divertido.

Pedro entra desnudo en el cuarto, se queja de que tiene muchísima prisa y se sienta en la cama de espaldas a ellos. El que penetra le dice que no se preocupe, que ya está, y el penetrado acaricia el hombro de Pedro mientras llegan al orgasmo. Pedro le da un beso afectuoso en la mano y les urge amablemente para que acaben ya, que tiene muchísima prisa porque espera la llegada de su sobrino y tiene que recoger toda la casa. Aunque su familia sabe que entiende, no quiere recibirlos con dos tíos en la cama.



Imagen 672: Un vecino hindú y gay, que vive en el edificio de enfrente. *Descongélate* (2006)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2004



Imagen 673: *Cachorro* (2004) comienza con una escena divertida y de inusual erotismo

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

Violeta, la hermana jipi de Pedro, que vive en las Alpujarras, va a viajar a la India y dejarle durante quince días a su hijo Bernardo de nueve años. Es bastante mandona, de una sensibilidad exacerbada y tiene la cualidad de sacar a su hermano de sus casillas. Cuando sin venir a cuento ella le asegura que el niño es gay y que como no es una madre retrógrada es muy feliz y lo va a querer tanto como a él, Juan pierde los nervios ante la tontería que supone etiquetar como gay a un niño tan pequeño. De hecho luego sabremos que la incipiente sexualidad de Bernardo va dirigida hacia las niñas, aunque siempre había tomado con mucha naturalidad la homosexualidad de su tío, al que quiere mucho. Por lo demás, Pedro está encantado con la idea de ocuparse de su sobrino; se propone ofrecerle un modelo positivo, así que tiene planeado prescindir de su estilo de vida habitual durante esos días. Alguna noche le deja dormir en su cama porque sabe que echa de menos a su madre, lo cual nos ofrece una bonita imagen de intimidad entre tío y sobrino que se aleja de los tópicos más frecuentes. Queda claro que Pedro es un buen cuidador, y el niño toma con naturalidad el hecho de que ese fin de semana reciba la visita de Manuel, un piloto parisino con el que Juan llevaba algún tiempo manteniendo una relación intermitente. Pasan la noche juntos, pero Juan no responde en la misma medida a los besos y a la pasión que le muestra su amante, no sabemos si por el hecho de que su sobrino esté en la casa o porque en realidad no tiene intención de estabilizar su relación, como éste pretende. Con sensibilidad Juan le tiene que comunicar que no quiere ni vivir con él, ni formar una pareja y parece sentirse aliviado cuando se despiden.



Imagen 674: Detalle de la carátula del dvd de *Cachorro* (2004)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

Todo se complica cuando Juan recibe la noticia de que su hermana ha sido encarcelada por tráfico de drogas y que la sentencia puede ser larga, de modo que se ve en la obligación de ocuparse del niño, buscarle una nueva escuela e intentar no derrumbarse psicológicamente. Esos días tiene lugar entre ellos una conversación interesante. Una tarde el niño le pregunta a su tío cuándo se da uno cuenta de que es homosexual, porque él cree que no lo es, pero en el cole hay otro niño que piensa que sí porque siempre está con las niñas y le gusta verle el pito a los demás chicos.

Pues te puedes dar cuenta cuando eres un niño, a los quince, a los veinte, a los treinta, a los cuarenta años, puedes no darte cuenta nunca e incluso puedes no serlo.

La respuesta da que pensar acerca de la fuerza de la etiquetación; la idea implícita es que desde el momento en que uno descubre su deseo homosexual, ya es homosexual, pero si uno puede descubrirlo en cualquier momento cualquiera podría serlo. Esto remitiría a la idea de que los hombres son básicamente bisexuales, pero eso no es algo de que se hable aquí; en la película de hecho la orientación sexual de los personajes es inmutable.

La intensidad dramática va en aumento cuando irrumpe la abuela de Bernardo reclamando la custodia del niño y amenazando con notificar a la Comunidad de Madrid la homosexualidad de Juan así como hacer público entre sus pacientes que Juan es seropositivo, algo que el espectador aún no sabía. Juan se ve obligado a llegar a un acuerdo con la abuela del niño, que acaba siendo internado en un colegio bilingüe y laico en contra de su voluntad. Van pasando los años. Pedro enferma de neumonía pero se recupera y sigue con su vida habitual, sin comprometerse con nadie y buscando sexo esporádico. En una ocasión vemos que ha acudido a una sauna y allí deja que varios hombres lo acaricien y le hagan el sexo oral. La película da un salto en el tiempo. Bernardo se ha convertido ya en un adolescente y está en un entierro; el relato juega con los sentimientos del espectador creando la incertidumbre de si será Juan quien ha fallecido de sida, pero no. Contra todo pronóstico fue la odiada abuela.

Referencias específicas: Cristóbal (2007, p. 25), Porter and Prince (2005, pp. 29-32)

384 ~ *La mala educación*, de Pedro Almodóvar (2004)

Teniendo en cuenta quién es su director y cuál es su público objetivo, podría sorprendernos comprobar que nos encontramos ante la película de la muestra que problematiza de forma más refinada la sexualidad entre hombres, empleando para ello las seis modalidades de problematización que hemos manejado en nuestra taxonomía: es ridiculizante, marginalizadora, patologizadora, moralizante, envilecedora y fatalista; además, las escenas potencialmente homoeróticas se llevan a las pantallas con un calculado antierotismo. Sintetizando el argumento, las relaciones inadecuadas (moralizante) entre un cura que es

profesor de literatura y un alumno suyo de diez años crean en el niño una fractura psicológica que le llevará a convertirse en un travesti con deseos de transformarse en mujer (patologizadora), a un estilo de vida autodestructivo que le inclina a las drogas y a la delincuencia aislándole de la sociedad (marginalizadora), a ser una especie de bizarra atracción de circo (ridiculizante), y a un final trágico (fatalista), al ser asesinada por dos perversos amantes masculinos (envilecedora). Eso sí, el guión está construido de forma sumamente inteligente y efectista; se trata de un melodrama con trágico final que juega con la narración enmarcada, es decir, con el relato dentro del relato, y también con el cine dentro del cine. Además es una mala educación en sí misma por los efectos que puede originar en el espectador independientemente de sus preferencias sexuales: al hetero le reafirmará en el supuesto vínculo que existe entre pedofilia, homosexualidad y travestismo y le mantendrá alejado de tales jardines: al homo o bisexual le hará sentir desdichado por su atormentada condición y lo desagradables que son las relaciones entre los hombres.

La historia comienza en el Madrid de 1980. Por la oficina de Enrique, un productor de cine que no es difícil imaginar es el propio Almodóvar, aparece un actor que dice ser su amigo de la infancia Ignacio; éste le pide trabajo y le deja un cuento llamado *La visita*, inspirado en las experiencias que ambos compartieron en el colegio de curas en el que estudiaron. Inicialmente Enrique se muestra indiferente y no tiene la menor intención de volver a verse con quien fuera su primer amor, pero al que después de tantos años ni tan siquiera reconoce; sin embargo la lectura de *La visita* le impacta tanto que decide emplear la historia para el guión de su nueva película y contratar a Ignacio para que interprete alguno de los papeles.



Imagen 675: Zahara imita a Sara Montiel en *La mala educación* (2004)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

En *La visita* Ignacio ha crecido y se ha convertido en Zahara, una travesti que se dedica a los espectáculos de transformismo junto con su amigo Paquito. Corre el año 1977 y están actuando en un local de un pueblo indeterminado de la costa levantina que es donde Zahara había estudiado de pequeño. Primero vemos a Paquito travestido y moviéndose grotescamente al son de una melodía turca; más atractiva es la actuación de Zahara, que imita a Sara Montiel cuando cantaba *Quizás, quizás, quizás* en *Noches de Casablanca* -de Henri Decoin, 1963-, llevándose una flor roja a la boca como si fuera un micrófono. Entre el público sentado a solas en una mesa y muy borracho hay un chico que le gusta y al que tira la flor. Al acabar el espectáculo se van a un hotel y allí intenta hacerle el sexo oral, pero el otro no reacciona y se queda dormido. El “oye, que te estoy comiendo la polla”

que susurra la decepcionada Zahara aporta un matiz ligeramente cómico a la escena, que en general se muestra de forma fría y poco sugerente en cuanto al erotismo. Aprovechando las circunstancias Zahara coge la cartera del otro para robarle y no encuentra dinero, pero por el carné de identidad se da cuenta de que se trata de Enrique, su amigo de la infancia y su primer amor. Como entretanto el durmiente ha tenido una erección, Zahara se lubrica el ano con saliva y se sienta encima de él para ser penetrada; la poca creíble reacción del otro es no darse cuenta de nada y seguir durmiendo. Este encuentro sexual deja igualmente indiferente al espectador por su carencia de pasión y de calor. Después de terminar, Zahara le escribe una carta exageradamente emotiva explicándole a Enrique que le adora, pero que no tiene la intención de complicarle la vida porque sabe que está casado y tiene un hijo, y que le gustaría ayudarlo porque se da cuenta de que tiene problemas económicos. Se la deja en la almohada y se va.

Zahara y la Paca, después de esnifar algo de coca, van al colegio en el que Ignacio había estudiado y presencian a escondidas parte a la misa que está teniendo lugar en la capilla. Cuando el cura Manolo recita “por mi culpa, por mi grandísima culpa” golpeándose el pecho, Zahara le reprocha en voz baja: “por tu culpa, por tu culpa”. Las dos travestis no se sienten acogidas por la religión católica, y si han acudido allí es porque Zahara planea una venganza: robar el cáliz, la patena y los demás objetos sagrados y chantajear al padre Manolo por los abusos sexuales de que fue objeto en su infancia, y que considera responsables del rumbo de su vida. Zahara se presenta al padre Manolo como la hermana de Ignacio, le muestra un escrito en el que Ignacio cuenta la experiencia traumática que tuvo en el colegio y le amenaza con publicarlo en el Diario 16 si no le da un millón de pesetas, porque dice necesitar el dinero para hacerse algunos retoques quirúrgicos. El padre Manolo lee el relato, que es ya el segundo dentro del relato principal.

A los alumnos que sacaban mejores notas se les premiaba con un día libre en el campo, y los acompañaba el padre Manolo. Mientras los otros niños se bañan en el río Ignacio canta una versión española de *Moon River* acompañado a la guitarra por el padre Manolo, que le contempla con expresión melancólica y torturada porque ama al niño, que solo tiene diez años. La bucólica escena termina cuando vemos al pequeño huyendo de entre los juncos, donde el padre ha intentado abusar de él. Ignacio tropieza y al caer se da un golpe en la

cabeza; una gota de sangre cae por su frente, su rostro se fractura y la imagen del padre Ramón queda en medio.

Un hilo de sangre dividía mi frente en dos, y tuve el presentimiento de que con mi vida ocurriría lo mismo. Siempre estaría dividido, y yo no podría hacer nada para evitarlo.

Si Ignacio siguió en el colegio después de este suceso doloroso es porque se había enamorado de su compañero Enrique. Juntos van al cine para ver *Esa mujer*, de Mario Camus, lo cual nos ubica temporalmente hacia 1969, que es su año de estreno. Ignacio admira lo guapa que está Sara Montiel; sin duda se siente identificado con la historia del personaje que ella interpreta, la de una religiosa que tras ser violada cuelga los hábitos y se dedica a la mala vida. En la penumbra de la sala los dos niños se masturban mutuamente. Ignacio se siente culpable porque piensa que lo que han hecho es pecado; Enrique no, porque él dice ser un hedonista, o sea, que le gusta pasárselo bien. Pero eso origina un tormentoso triángulo afectivo, ya que el padre Manolo está enamorado de Ignacio, y éste de Enrique. Cuando por la noche el cura los sorprende escondidos en el baño, decide expulsar a Enrique porque se siente celoso. Ignacio se vende al padre Manolo ofreciéndose sexualmente en un intento de que no lo haga, pero el padre, después de mantener con el niño una relación que se omite, echa sin contemplaciones del colegio a su rival afectivo. Ignacio pierde toda fe, se dice a sí mismo que si ya no cree en el infierno está dispuesto a cualquier cosa, y jura vengarse.

Volviendo al primer relato, el productor de cine Enrique, que si en el cuento aparecía como un hombre casado con un hijo en la realidad es simplemente homosexual, inicia una colaboración profesional con quien dice ser Ignacio para rodar *La visita*. Pero como no se cree que ese Ignacio sea en realidad el mismo que amó cuando era niño viaja hasta el pueblo natal de éste para hacer averiguaciones y se entera de que Ignacio ya ha muerto y que el actor que le trajo el relato es en realidad su hermano menor Juan. A pesar del engaño le ofrece el papel protagonista de la película, el de Zahara, pero no lo hace gratis, sino a cambio de sexo. Nos damos cuenta entonces de que Juan, cuya orientación sexual no queda clara, había estado haciendo el papel de su hermano Ignacio para conseguir que Enrique lo contratara, y se deja follar por él durante varios meses con el único objetivo de triunfar como actor. De nuevo el contacto sexual entre ellos se lleva a las pantallas de tal forma que cree desasosiego en el espectador: mientras vemos cómo Enrique penetra a Juan, que tiene cara de estar pasándolo mal, oímos una música inquietante de fondo y unas reflexiones que asocian ese encuentro sexual con la muerte. La relación entre ellos es gélida y meramente instrumental.

Durante el rodaje de *La visita*, cuyo desenlace Enrique ha modificado para hacerlo más efectista -los curas asesinan cruelmente a Zahara para evitar el chantaje sin dejar siquiera que se confiese antes de matarla- aparece el verdadero padre Manolo, que hacía años había dejado el sacerdocio, se había casado, tenido un hijo, y trabajaba en una editorial, para explicarle a Enrique qué es lo que había pasado en realidad con Ignacio. Enganchado a las drogas y lleno de deseos de venganza, Ignacio mandó a Manolo el relato *La visita* -el mismo que luego su hermano Juan haría llegar a Enrique- y comenzó a chantajearle con dar a conocer lo ocurrido entre ellos. Por teléfono le recuerda, asociando de nuevo el contacto homosexual con sensaciones desagradables:

Usted era mi profesor de literatura y estaba locamente enamorado de mí. Recuerdo como me abrazaba por la espalda mientras me declaraba su amor. No puedo creer que lo haya olvidado. Yo recuerdo cada uno de los botones de su sotana clavándoseme en la columna vertebral.

Ignacio, aquel niño al que amó, se ha convertido ahora en un ser monstruoso, feo y desgarrado que le pide un millón de pesetas para poder desengancharle de la heroína y para financiarse los retoques que le ayuden a estar mona. Si Manolo le sigue a corriente es porque se enamora de su hermano Juan y visitarla a ella es la excusa que le permite verle a él. Inician una apasionada relación basada sobre todo en los regalos que Manolo le da a Juan, y, cómo no, sus relaciones se llevan a la pantalla con una música disonante y unos movimientos de cámara que llaman a la desidentificación. Juntos deciden deshacerse de Ignacio procurándole una dosis letal de heroína. Tras la muerte de Ignacio, Manolo enloquece y persigue obsesivamente durante



Imagen 676: La experiencia sexual con el padre Manolo crea una fractura interna en el niño y condiciona su futuro. *La mala educación* (2004)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

varios años a Juan, que triunfa como actor, se casa y tiene un hijo; Juan tiene que liberarse de él atropellándolo. Enrique, el propio Almodóvar, también sobrevive a la escabechina y sigue dedicándose al cine con la misma pasión de siempre.

Referencias específicas: Cristóbal (2007, p. 57), Porter and Prince (2005, pp. 15-28)

385 ~ *Inconscientes*, de Joaquín Oristrell (2004)

Comedia freudiana -producida con Alemania, Portugal e Italia- en la que se aborda en tono de humor algunos de los conceptos básicos del padre del psicoanálisis como la histeria femenina, la hipnosis, la envidia del pene, el análisis de los sueños, o las perversiones sexuales. La cinta recrea burlonamente, aunque sin cuestionarla, la idea de que la homo y bisexualidad son conductas perversas que llevan a quien las practica hacia la locura, y como en las comedias más tradicionales ensalza la pareja heteronormativa.

La acción se desarrolla en la Barcelona de 1913. Alma es la hija del doctor Mira, un prestigioso neurocirujano, y está casada con el psiquiatra León Pardo, que recientemente ha acudido a Viena para formarse en psicoanálisis con el Doctor Freud. Un día Alma, que está embarazada, al entrar en casa encuentra a su marido en un estado de extremo nerviosismo. León le comunica a su mujer que aunque la ha querido mucho tiene que irse, que puede quedarse con la casa y con todo, pero que no le va a dar más explicaciones, porque si le explica por qué se va, la mata del disgusto. Sorprendida, sola y sin saber qué hacer, Alma recurre a su cuñado Salvador que vive enamorado en secreto de ella, y cuyo descomunal miembro viril hace que la esposa de éste, Olivia, se escabulla de las relaciones sexuales por el daño que le hace su marido cada vez que la penetra.

Alma y su cuñado Salvador comienzan una suerte de indagación detectivesca para encontrar a León y las pistas que obtienen les llevan hasta una fiesta privada a la que Olivia acude a escondidas una vez a la semana. Al entrar en el lujoso palacio donde tienen lugar estas misteriosas reuniones nocturnas, se dan cuenta de allí hombres y mujeres se travisten para buscar contactos homosexuales. Después de intercambiar sus ropas para poder integrarse en el baile Alma y Salvador descubren que Olivia lleva una vida lésbica secreta, y que ha decidido abandonar a Salvador para viajar a París con su amante femenina. Averiguan también que León comenzó acudiendo allí inicialmente con objeto de profundizar en sus investigaciones psicológicas, pero terminó yendo para encontrar hombres con los que practicar el sexo. Como vemos en el imaginario que se transmite queda vinculado el travestismo con la homo y bisexualidad, algo que fue frecuente en España hasta mediados de los años setenta.

Por fin Salvador encuentra por azar a León escondido en un burdel de lujo, pero a éste no parece gustarle mucho que su cuñado le haya encontrado y lo golpea en la cabeza. Al despertar Salvador se encuentra atado a la cabecera de una cama mientras León está frente a él afeitándose y afeitándose metido desnudo en un bañera. Le cuenta a su cuñado que tiene la intención de matar a Freud aprovechando que éste va a viajar a Barcelona para dar algunas conferencias, y le explica el motivo. Entusiasmado por las ideas de ese judío loco de que debemos abrir los ojos, buscar en nuestro interior, en nuestros sueños, en nuestra infancia... León viajó a Viena para formarse con el maestro y después de seis meses regresó a Barcelona para ejercer el psicoanálisis. Pero a medida que iba conociendo pacientes se sintió tentado de experimentar los extraños placeres de sus clientes: se aficionó al sadomasoquismo y luego a los narcóticos. Además, a raíz de hacerle la terapia a Olivia, como ella le hablaba tanto de Salvador empezó a soñar todos los días con él, y comenzó a acompañarla a las fiestas privadas, en las que dio rienda suelta a sus fantasías.

Me sentía el hombre más feliz y más moderno del mundo.
Freud había proclamado la bisexualidad de nuestra especie y
yo era la prueba viviente.



Imagen 677: Contraste en la forma de representar las escenas de cama homo y hetero. *Inconscientes* (2004)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2005

Además azarosamente se dio cuenta de que había transgredido también el tabú del incesto, aunque de forma involuntaria, al descubrir que su madre era prostituta y su padre su suegro, por lo cual su mujer era su

hermana. En resumidas cuentas:

- En pocas semanas, gracias a Freud ya sé la verdad. Soy masoquista, exhibicionista, toxicómano, corrupto, transformista, mi madre ha sido puta, mi suegro es mi padre, he dejado embarazada a mi hermana y el gran amor de mi vida es mi compañero de carrera, o sea, tú.

En ese momento León se acerca a él y le besa en la boca, para acto seguido añadir:

Como comprenderás ya todo me da igual. Si le dejo seguir va a acabar con la humanidad tal y como la conocemos, alguien tiene que pararle los pies.

Toda esta escena de intimidad en que León revela su amor a Salvador está representada de forma plenamente antierótica. Inicialmente la imagen de León desnudo en la bañera puede despertar cierta excitación en el espectador, pero su evidente locura suscita un miedo que se intensifica por el hecho de que primero muestra la peligrosa navaja de afeitar en la mano, y luego la pistola con la que tiene pensado matar a Freud. Salvador, indefenso, únicamente puede alejar las piernas de su perturbado cuñado. Para intensificar la sensación de angustia se oye de fondo una música inquietante.

León deja atado a su cuñado en la cama y se dirige a la sala donde Freud va a presentar en una conferencia su último trabajo Totem y Tabú y a hablar entre otros asuntos del tabú del incesto entre los aborígenes australianos y de la Melanesia. León se encuentra entre el público y se dispone a disparar contra Freud, pero se lo impide Salvador, que ha logrado desatarse, entra en la sala en paños menores y se abalanza sobre él. Después de una pelea los que mueren azarosamente son León y su suegro el Doctor Mira, cuando una gran lámpara les cae encima.

Finalmente la relación entre Alma y Salvador es la que triunfa. Les vemos juntos en la cama haciendo el amor en una escena llena de placer y alegría que contrasta con la que anteriormente había representado el tenso encuentro entre León y Salvador. En esta ocasión Alma ha estado dando placer oral a su pareja y éste parece haber alcanzado un intenso orgasmo. La cámara se recrea largo rato en sus besos, abrazos y en su charla íntima. Luego sabemos han tomado un barco para viajar a Buenos Aires, donde introducen el psicoanálisis y tienen tanto éxito que el pueblo argentino les dedica un tango. Vemos cómo la bailan sensualmente mientras se presentan los créditos finales.

386 ~ *La mirada violeta, de Nacho Pérez de la Paz (2004)*

Es una comedia dramática que tiene como protagonista a Violeta, una mujer a la que le da miedo estar sola y por eso necesita vivir en pareja, pero que no puede evitar ser infiel de forma compulsiva. Realmente no quiere hacer daño a nadie, pero le gusta seducir, sentirse deseada y luego alejarse para poner sus ojos en su futura nueva conquista; digamos que es una versión femenina de don Juan. En un gesto un tanto irracional Violeta rompe todas sus ataduras el mismo día: deja a uno de los amantes con los que se había acostado durante un breve espacio de tiempo, desengaña a un estudiante de diecisiete años que se había enamorado de ella porque le había dado un beso en una fiesta y abandona a su pareja Ari, un escritor que la quiere lo suficiente como para no reprocharle sus deslices. Después de una breve estancia en casa de su madre, Violeta se acuesta con Iván, un veterinario muy atractivo físicamente y se va a vivir con él. Los inicios de la relación parecen idílicos, ya que Iván es cariñoso, vegetariano y muy sereno, pero pronto se da cuenta de que su carácter no es fácil: impone sus decisiones, aunque intente disimularlo es posesivo y se muestra especialmente desagradable con su hermano Sergio, que vive con él por temporadas. Sergio es un chico gay que se gana la vida haciendo masajes relajantes por cincuenta euros, y Violeta simpatiza enseguida con él porque es directo y sincero, además de ser tan aficionado a las relaciones esporádicas como ella. Pero Ivan es sumamente despectivo con su hermano, al que reprocha su promiscuidad, y al que le está siempre pidiendo que se vaya a pesar de que tiene todo el derecho a vivir allí, ya que la casa es de ambos; como consecuencia, a Sergio también le gusta provocar a su hermano. Violeta, que fantasea con tener hijos con Iván para así superar su tendencia compulsiva a la infidelidad, prefiere no darse cuenta de que Iván en realidad es “un jilipollas” como le conceptúa Sergio. Pero es Sergio el que acaba por abrirle los ojos y la anima a aceptarse a sí misma tal como es:

Mira, cuando yo era pequeño mis padres decidieron que yo no era normal, y como eran muy modernos me llevaron al psiquiatra. Porque entonces no se llevaba, que si no me someten a electroshock. Violeta, si tú eres así, así tienes que aceptarte. Y no te preocupes, que yo estoy aquí para no dejar que nadie te dé electroshock.

Más tarde sabemos que Sergio se ha enamorado de un “yogurín”, el chico de diecisiete años al que había besado Violeta al principio de la película, que aún está indeciso en relación a su orientación sexual, asunto en el que no se profundiza; solo se comenta que con un mayor de doce años si éste consiente no es delito tener relaciones. Como aliado de Violeta, Sergio está retratado con cierta simpatía, pero su aparición en la trama

está subordinada a la historia de la protagonista y su caracterización, aún cuando tiene cierta profundidad, es bastante cercana al estereotipo de gay.

387 ~ *Crimen ferpecto*, de Álex de la Iglesia (2004)

Esta comedia negra coproducida entre España e Italia constituye una burla brillante de los frívolos valores dominantes en la sociedad de consumo, del entorno laboral competitivo y de los modelos de belleza que impone la moda... todo ello a través de un eficaz empleo del esperpento, con un guión bien cuidado que siempre sorprende y que da un ritmo extremadamente ágil a la narración.

Rafael es un joven atractivo y ambicioso, un gran seductor cuya máxima aspiración es ascender peldaño a peldaño en la jerarquía de su empresa -un gran almacén- y cuyo mayor temor es que alguna mujer lo atrape y le robe su independencia. Extremadamente hábil para las ventas y para seducir a las hermosas dependientas que le rodean, es ya jefe de la sección de ropa femenina, pero aspira a alcanzar el puesto de jefe de planta.

Toda su vida gira en torno a esa gran superficie sofisticada y llena de elegancia que considera su territorio. Solo don Antonio, de la sección de caballeros, puede impedirle el ascenso. Sabemos de la homosexualidad de su rival por un monólogo que Rafael dirige al público:

- Esta es la frontera. Aquí termina la sección de señoras, mi reino. Al otro lado del pasillo comienza el lado oscuro, la temida sección de caballeros. -Saluda a su rival, y nos lo presenta-. Don Antonio, un profesional. Más de veinte años en la casa. Le gusta su trabajo: vestir a los hombres...-y entonces se dirige a los espectadores, acercando la cara a la cámara y bajando la voz para adoptar un tono confidencial- ...aunque sospecho que preferiría desnudarlos. A pesar de su repugnante peluquín, don Antonio es el único que podría quitarme el puesto de jefe de planta.

Las fronteras entre el homosexual y el heterosexual quedan así marcadas simbólicamente. Ambos compiten entre sí para obtener los mejores resultados en ventas, ya que eso decidirá quién obtiene el ascenso. don Antonio, que es finalmente el vencedor, empieza a humillar a Rafael en cuanto toma posesión de su puesto y a la primera oportunidad le comunica que va a despedirle. Los dos hombres se enfrentan en los probadores. En la pelea, Rafael tira a Antonio al suelo y le arroja con desprecio el peluquín:

- Tranquilo, ya me voy. ¿Es lo que quería verdad? Así no tendrá problemas para meterle mano a los jovencitos de la sección de deportes. Debería tener más cuidado al elegir sus amistades. Algunos se van de la lengua.

Eso enfurece a Antonio que se lanza sobre él como una fiera, le arrastra a un probador e intenta clavarle en el cuello una percha con la clara intención de asesinarlo. Los dos hombres combaten duramente, pero todo acaba con la muerte de don Antonio cuando Rafael azarosamente, lo levanta y lo deja clavado de la nuca, colgando de uno de los ganchos para la ropa.

Homosexual, cincuentón, calvo, con unas ojeras que le quitan atractivo, y un peluquín bastante ridículo, don Antonio encarna en cierto modo el álgter ego de Rafael, todo lo que este nunca quisiera ser, las facetas que niega de sí mismo pero que le atemorizan y están siempre al acecho. El mismo hecho de que su rival sea de carácter fuerte, sin ningún afeminamiento ni signos visibles de su orientación sexual, acentúa aún más la inseguridad de Rafael. Eliminar a don Antonio constituye realmente un intento de enterrar sus propios temores con objeto de preservar su frágil masculinidad.

Pero la vida se obstina en enfrentar a Rafael como lo que más aborrece. Se ve así obligado a intimar con la dependienta más fea del almacén, que ha presenciado el crimen cometido, le ha ayudado a deshacerse del cadáver de don Antonio y le chantajea con sacar el crimen a la luz si no se somete incondicionalmente, y de por vida, a sus caprichos. Además su álgter ego, don Antonio, paradójicamente convertido ahora en su mejor amigo, se le sigue apareciendo en forma de fantasma, con la piel verdosa y el hacha con la que fue descuartizado clavada en la cabeza. Esas facetas de sí mismo que Rafael había relegado al inconsciente, y que en lenguaje junguiano constituirían su sombra, resurgen ahora con fuerza encarnadas en el espectro de



Imagen 678: Detalle de la carátula de *Crimen ferpecto* (2004)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008

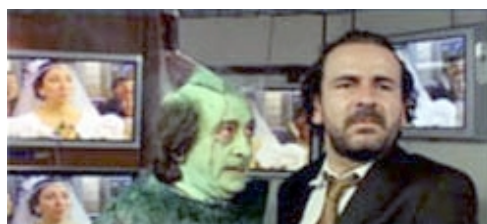


Imagen 679: El fantasma de don Antonio se le reaparece a Rafael como su sombra en *Crimen ferpecto* (2004)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008

don Antonio. Su misión, orientarle para que vuelva a recuperar la ilusión y la libertad en unas circunstancias que le están empujando a asumir esos valores familiares y sociales de los que siempre había renegado.

388 ~ *Perfecto amor equivocado, de Gerardo Chijona (2004)*

Es una comedia de enredo, coproducida con Cuba, que narra un terremoto emocional en el cual el mundo afectivo de un grupo de personajes entra en crisis y después de un periodo de zozobra, rupturas y formación de nuevas parejas, todo parece volver al equilibrio. La trama se desarrolla en la Habana, y su principal defecto es que ignora totalmente la situación real de la sociedad cubana para trasladar una imagen falseada del estilo de vida y las preocupaciones de sus gentes.

Julio del Toro es un escritor de cuarenta y cinco años residente en La Habana cuyas novelas han tenido gran éxito internacional, lo cual le permite viajar con cierta frecuencia y también le da la suficiente solvencia económica como para mantener un estilo de vida a su gusto, con una esposa, una hija preciosa y una amante estable. Pero al volver de uno de sus viajes, se encuentra con que su hija Milly está saliendo con Manuel, un español de cincuenta y ocho años al que no ama, pero con el que tiene la intención de irse a España. Además, su amante Silvia se ha cansado de ser una segundona en la vida de Julio y se despide de él jurándole que se va a acostar con el primer macho con el que se tropiece. Así lo hace, con un joven muy atractivo llamado David al que conoce montando una moto flamante.

Durante unos meses Silvia recibe en su casa a David, que parece el chico ideal: cariñoso, buen amante, buen cocinero y además masajista, con el resultado de que se queda embarazada de él. Cuando recibe la noticia Silvia va a su casa para comunicárselo a David, pero al abrir la puerta del dormitorio le sorprende haciendo sexo con lo que ella piensa que es una mujer que se esconde precipitadamente en el baño; cuando Silvia entre allí con la intención de "matar a esa puta" se da cuenta de que es un chico. Se trata de Dieguito, la pareja estable de David. La situación mezcla el drama con toques de humor, y Silvia acaba desmayándose en los brazos de David.

Nos enteramos entonces de que David es bisexual, y había mantenido durante ese tiempo una doble relación, aceptada por Dieguito pero desconocida para Silvia. Se da la circunstancia de que las escenas de intimidad entre los personajes heterosexuales, incluso las que mantiene David con Silvia, se llevan a la pantalla con imágenes llenas de erotismo e incluso algunos desnudos integrales, en tanto las que imaginamos tienen lugar entre David y Diego se omiten totalmente. Únicamente les vemos juntos un día en su casa, sentados a la mesa discutiendo. David le dice que si le quiere tiene que respetarle, y que él desea usar su paternidad.

Aparentemente la intención de David es seguir con la doble relación, lo cual Diego acepta a regañadientes, pero no así Silvia, para quien todo ha terminado. Inicialmente su intención es abortar, pero la doctora la persuade para que tenga el niño, incluso le insinúa que no es tan malo que su padre sea bisexual.

- El padre es bisexual, ¿y qué?
 - No nada, si eso es de lo más normal, ¿verdad?
 - Bueno, no es muy frecuente, pero tampoco es anormal.
- Cuando te acostaste con él era un hombre ¿no?

También Dieguito habla con Silvia para defender a David e interceder por él, sabiendo que su amigo quiere hacer el papel del padre, pero no tiene éxito.

- David no es ni bueno, ni hombre.
 - Es más hombre de lo que tú te piensas. ¿Qué tú sabes de él? ¿Sabes que lo botaron del deporte? Y no por poco rendimiento, ni por gay, sino por hablar bien de una colega que se quedó. ¿Sabes que es masajista porque le cerraron todas las puertas? ¿Sabes qué tipo de amigo es? Ustedes los heterosexuales no tienen ni puta idea de lo que es un hombre.
 - Ay, no me jodas, chico. Me engañó. Digan lo que digan me engañó.
 - Si te hubiera engañado con una mujer lo perdonarías ¿no?.
- Ahora lo que me pregunto es si tú serás lo suficientemente buena para él.



Imagen 680: Julia descubre que David la engaña con un hombre. *Perfecto amor equivocado* (2004)
Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2005

A pesar de los ruegos de David, Silvia le rechaza porque duda que puedan mantener una relación de pareja y acaba estabilizando la relación con Julio, a quien su mujer ha dejado por Manuel. No obstante, David encuentra una estrategia para tener cerca a su hijo, que es hacerse novio de la hija de Julio, lo cual

garantiza que los verá con frecuencia. En cuanto a Dieguito nada volvemos a saber de él, aunque imaginamos que termina solo.

389 ~ *F.B.I.: Frikis Buscan Incordiar*, de Javier Cárdenas (2004)

Aprovechando el tirón del programa televisivo nocturno *Crónicas marcianas*, uno de miembros del equipo dirigió y protagonizó esta comedia absurda de falsas cámaras ocultas que obtuvo cierto éxito comercial a pesar de su mediocridad. Entre otras cosas, el guión explota con pretensiones de obtener efectos divertidos el pánico homosexual y el miedo a ser penetrado propio del espectador medio.

Javier Cárdenas y su banda están en prisión por haberse dedicado a incordiar a algunos de los frikis más populares por aquel entonces en la pequeña pantalla -el mentalista Paco Porras, la pitonisa Lola y el peluquero Juan Miguel entre otros-, sometiéndoles a torturas y gastándoles bromas pesadas. Entre los miembros de la banda hay algunos colaboradores de *Crónicas marcianas* como el adiestrador de perros Nacho Cano o la travesti Carmen de Mairena. El principal miedo de Nacho es que los otros presos le pongan el culo como un bebedero de patos:

Ya me imagino en la ducha: se te cae el jabón, te agachas a recogerlo y a partir de entonces hay un hueco en tu memoria y te despiertas siendo el osito de peluche de un turco llamado Hamed. ¡Dios mío, de aquí no voy a salir vivo! Hoy he visto como en el comedor dos tunecinos me guiñaban un ojo mientras relamían el tenedor con el que se comían el pollo, y me hacían entender que tarde o temprano yo seré su postre... Paciencia, Nacho, en el fondo ser sodomizado por un culturista sudoroso en la cárcel tampoco es para tanto, seguro que te recuperas. Mira la Mairena, qué feliz parece.

Como vemos se parodia aquí el tópico de los dramas carcelarios según el cual la integridad sexual del hetero está permanentemente en peligro de ser marcillada por otros presos de sexualidad brutal e indiferenciada; significativamente las figuras que Nacho fantasea le van a violar, esos turcos y moros amenazantes, tienen cierto contenido onírico, como si fueran productos de su sombra inconsciente. También se recurre al lugar común de que el homosexual o el travesti se encuentran muy felices encarcelados por las posibilidades que eso les da de ser penetrados, como si fuera plato de buen gusto ser violado.

La broma protagonizada por Carmen de Mairena, travesti con una larga trayectoria profesional que en aquel entonces tenía ya setenta y un años, está calculada para sorprender y dar un tanto de grima. Engañan a un hombre tumbándole en la cama con los ojos tapados por un antifaz y le comunican que le va a besar y acariciar una espectacular belleza femenina, pero quien realmente lo hace, largo rato y con lengua es la anciana travestida, cuyo aspecto es espantoso con esos labios tan anchos, la verruga y las arrugas que pueblan su rostro, sus manos ajadas con largas uñas pintadas y su horrible peluca roja. Cuando acaban la víctima comenta que “esa tía besa de puta madre”, a lo que Carmen responde con voz varonil que a ella no le ha gustado porque “ese tío no sabe ni besar”. Al darse cuenta de lo ocurrido el hombre estalla en un ataque de ira, vocifera insultos y la emprende a puñetazos. Naturalmente todo es puro teatro.



Imagen 681: La anciana travesti besa a su víctima en *F.B.I.: Frikis Buscan Incordiar* (2004)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

390 ~ *Pasos*, de Federico Luppi (2005)

Corre el año 1981. En una ciudad de provincias española, concretamente Logroño, tres jóvenes matrimonios celebran el fracaso del golpe de estado militar del 23 F. En su mayoría su ideología es más tendente a las izquierdas y contraria al franquismo, e intentan abrirse un hueco en esa España de la transición. Toparse con la realidad va haciendo que vayan cambiando sus ideales.

El más conservador del grupo es Javi, un argentino que ha logrado prosperar casándose con Beatriz y obtenido así un puesto de ejecutivo en la empresa de su suegro. Javi es contrario al divorcio y escéptico con la idea de que las izquierdas y la democracia vayan a hacer que las cosas cambien realmente, mientras que Bea sencillamente prefiere no hablar de esos asuntos. Javi y Bea tienen ya una hija y viven en casa con sus suegros, Pedro y Julia. Los conocemos cuando están celebrando el cumpleaños de Julia. Su marido brinda por ella, le agradece haber aguantado treinta y cinco años al lado de ese viejo cascarrabias, por la vida que han compartido y por haberle dado una hija y una nieta.

Pronto descubrimos que tras esa entrañable estampa familiar hay otra realidad que permanece oculta y se desarrolla de forma subterránea. Un día Javi está emborrachándose con dos amigos. Han salido del local un

rato y Javi se ha puesto a orinar en un árbol. Los otros dicen que se van adentro porque si no van a parecer maricones, y se alejan bromeando y tocándose el culo. Javi se queda solo y entonces observa por casualidad cómo su suegro Pedro sale de un arco abrazado cariñosamente con otro chico mas joven que él, de unos treinta, se dan un beso en la boca, se dirigen al coche de su suegro y éste arranca mientras el más joven apoya la cabeza cariñosamente en su hombro. Una música inquietante de violines acompaña a esta breve escena que supone una revelación tanto para el espectador como para Javi. Éste se queda con los ojos abiertos, asombrado, pero poco a poco su expresión de horror cambia gradualmente, y al ritmo de la música de violines sonríe y da ligeros brincos de alegría. Se le ha ocurrido una feliz idea: hacer chantaje a su suegro para que les compre una casa donde pueda vivir con su esposa y su hija.

El advenedizo entra en acción el día que están celebrando la comunión de su hija Cris. En un momento en que está a solas con su suegro le hace una insinuación sin mencionar en concreto qué es lo que ha visto, pero éste corta tajantemente el chantaje.

- Venga hombre, que hay que disfrutar y vivir, y cada uno como más le guste. Hay que respetar las apetencias de todos. Ya dicen eso ¿no? de contra gustos los colores... Si al final todo queda en casa: los negocios, el dinero, y los vicios. Eso sí, siempre que los secretos queden en familia, y cada uno que haga con su vida lo que quiera, y como quiera.
- ¿Piensas que yo te hubiera elegido como yerno, estúpido? Sin mi no tendrías nada: ni mujer, ni hija, ni trabajo, pedazo de imbécil. Y si a mi me da la gana tu no ejerces en tu puta vida ni como pasante de cuarta. Y ahora vas a tomarte esa copa y a brindar porque yo lo digo. ¿Me has entendido, verdad, yerno?



Imagen 682: Javi descubre que su suegro tiene un joven amante. *Pasos* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006

Bea, que por casualidad ha escuchado esta conversación, tantea a su madre preguntándole si es feliz con su padre. Ella le da a entender que entre ellos ya no hay sexo, pero que ella no lo necesita para ser feliz. Le advierte que todos los hombres son iguales, y deja claro que supone que debe tener sus amantes.

- Ellos, ya sabes, necesitan mujeres para sentirse hombres, mira que tontería, eso sí, luego llegan a casa para que tú les prepares la cena y sentarse un rato contigo en el salón. A mi esas mujeres nunca me han quitado el sueño.
- A veces ni siquiera son mujeres. Al vecino de Silvia, el cirujano, le pillaron con un chico joven.

Este comentario revela que Bea, no sabemos por qué, parece estar más al tanto de todo. La madre se queda pensativa unos segundos porque tal vez no se había planteado esa posibilidad, pero no dice nada. Todos conocen o imaginan esa faceta íntima del patriarca de la familia, pero jamás la mencionan y simplemente prefieren dejar la situación como está.

391 ~ *El Calentito*, de Chus Gutiérrez (2005)

Es una comedia musical que rinde homenaje a los años de la transición y al movimiento contracultural que ha venido a llamarse la Movida Madrileña. En 1981, en el contexto de una sociedad que se encontraba en plena transformación de actitudes y de valores, el vibrante grupo de punk femenino Las Siux lanza sus provocativos mensajes en un local llamado El Calentito. El golpe de estado del 23 de Febrero amenaza con cercenar esa incipiente libertad. Las Siux lo forman tres chicas, una hetero y dos lesbianas, y están a punto de conseguir que una discográfica interesada en lanzar un nuevo grupo femenino les grabe su primer disco; pero justo cuando van a concertar una entrevista con el productor una de ellas deja el grupo. Las otras dos integrantes casualmente conocen en su último concierto a Sara, una chica más bien modosa, aún virgen y proveniente de una familia conservadora a la que convencen de que se una a ellas; eso hace que Sara comience a saborear una libertad que hasta entonces había sido desconocida para ella.

En el Calentito se oyen canciones de conocidos grupos de la época, y para recrear el ambiente de los primeros ochenta aparecen integradas en la narración imágenes de archivo en las que Almodóvar y McNamara cantan el *Suck it to me* como si fuera una más de las actuaciones del local.

La dueña de El Calentito es Antonia; nos damos cuenta de que es un hombre con apariencia de mujer por unos vecinos que la conocían desde cuando aún se llamaba Antonio y vienen a quejarse por el ruido: "¡Si tu pobre madre levantara la cabeza y viera el engendro en el que se ha convertido su hijo...!", le reprochan en tono insultante. Además, ocurre que Antonia tiene un hijo llamado Jorge que aún estudia en el instituto, vive con ella y le sigue llamando "papá"; no se nos dan detalles acerca de la madre de Jorge.

Para Antonia no es fácil mantener en local abierto, porque cada vez que sus desagradables vecinos la denuncian a la policía vienen unos agentes a los que tienen que hacerles una mamada para que no le cierren

el local; para ellos el hecho de que una travesti se la chupe no ocasiona ningún conflicto con su identidad masculina, ya que al fin y al cabo el hombre al que están sometiendo tiene apariencia de mujer.

Antonia se considera a sí misma una "travesti" y una "terrorista del género". Se está hormonando y se ha operado los pechos, pero no se decide a ir más allá porque ya ha conocido a algunas amigas que viajaron a Casablanca y nunca regresaron; en este sentido es pertinente recordar que hasta 1983 no se despenalizó la operación de cambio de sexo en nuestro país. Es destacable señalar que en todo el relato no llega a emplearse la palabra "transexual". Como hemos visto "transexual" es una categoría de creación médica que establece de forma imperativa un destino inevitable para esos hombres que han iniciado un cambio de imagen porque se sienten mejor mostrándose como mujeres: después de hormonarse, ponerse unos pechos de silicona y hacerse ciertos retoques de cirugía estética, la culminación del proceso debería ser, según este rígido concepto médico, convertirse totalmente en mujer mediante la vaginoplastia, es decir, con la eliminación del pene y la creación de una vagina artificial.



Imagen 683: Antonia es más idealista y Vero más escéptica. *El Calentito* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2010

El Calentito relativiza, aún ligeramente, esa noción de que el destino inevitable del travesti sea la operación de cambio de sexo, al igual que huye del tópico según el cual el travesti está abocado casi inevitablemente al ejercicio de la prostitución y/o los espectáculos de transformistas. Antonia es empresaria, y con ella trabaja de camarera Vero, de la cual no se ofrece demasiada información. Un día bromean entre ellas y se plantean de montar un sindicato o una asociación. Antonia propone llamarla "Asociación de Travestis Libres", pero a Vero eso le parece muy soso y propone "Asociación Nacional de Chochos revolucionarios" porque es más comercial, lo cual a Antonia le parece una ordinariez. Vero parece menos idealista:

- Nosotras, querida, somos el esperpento nacional. ¿Y sabes para qué estamos aquí? Pues entérate, para chuparla y para hacer circo, y no hay más, chata.

El mismo día en que *Las Siux* van a dar el concierto en presencia del productor de la discográfica estalla el golpe de estado del 23 de febrero, pero a pesar del miedo que les invade a todos deciden celebrar el concierto, que es un éxito. Esa noche Sara y Jorge, que estaba en la duda de qué es lo que le gustaba más, los chicos o las chicas, pierde la virginidad juntos.

392 ~ *Reinas*, de Manuel Gómez Pereira (2005)

El mismo año que el gobierno de nuestra nación aprobaba la ley que modificaba el Código Civil para legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo, salía de forma oportunista y a modo de homenaje sarcástico esta comedia coproducida con Italia y Holanda. En ella se plantea la ficción de que la primera boda entre homosexuales sería un gran espectáculo televisado en el que una jueza casaría a veinte parejas a la vez. El importante avance legislativo queda aquí abiertamente ridiculizado.

El enredo se produce los días previos a la ceremonia, en los que tres de las parejas masculinas, formadas todas ellas por varones jóvenes, están haciendo los preparativos con sus respectivos familiares. Se da la circunstancia de que en todos los casos se muestran de forma mucho más atractiva la vida sexual que disfrutaban los personajes hetero, en tanto la relación entre los novios es risible y entre ellos hay una falta de erotismo que no llama a la identificación. Su entorno familiar, de hecho, a pesar de su aparente tolerancia, acepta las futuras bodas con cierta resignación y sin demasiado entusiasmo. En última instancia las protagonistas son cinco de las madres, las cinco reinas, retratadas todas ellas con mayor simpatía que sus hijos.

El evento se celebrará en un hotel amigable con los gais que regenta Magda una mujer rica y casada, que mantiene un apasionado y tortuoso romance con el jefe de cocina del hotel, que es de origen cubano. Su hijo Miguel es un jovencito mimado y extremadamente pijo que vive en una casa decorada con antigüedades y piezas únicas con su novio Óscar, un guapo deportista de origen argentino. Para asistir a la boda llega de la Argentina su madre Ofelia, con la intención de quedarse durante un tiempo indefinido con ellos acompañada de una perra inmensa. Miguel y Óscar parecían tener una feliz convivencia hasta la llegada de la intrusa, y de hecho el único amago de una relación de cama homosexual que se lleva a las pantallas en la película es entre ellos dos, pero cuando ya están en calzoncillos y tumbados en el lecho la inoportuna Ofelia abre la puerta sin

llamar e interrumpe su retozo. Las fricciones con la madre de su novio hacen que Miguel esté a punto de anular el enlace, pero finalmente todo se arregla.

La segunda de las tres parejas está formada por Narciso, un político que trabaja en Bruselas, y Hugo, que precisamente es el hijo de Helena, la jueza que tendrá que celebrar la boda multitudinaria. Esa idea hace que a Helena se le revuelvan las tripas porque le parece todo un circo, y advierte a su hijo Hugo que Narciso le está manipulando. Hugo aparece retratado como un chico inseguro y sin carácter. Al parecer la única relación que ha tenido en su vida es con Narciso, al que conoció en una sauna. Ante la ausencia de su novio, Hugo tiene que ir a buscar a su futura suegra Nuria a la estación de tren. Nuria es una mujer fogosa y ninfómana que no puede evitar tener sexo con el primero que se le insinúe. En el tren ya tiene un encuentro apasionado en el servicio con uno de los pasajeros, y al llegar a Madrid consigue seducir a Hugo y pasa la noche con él. Todo ello hace que estén a punto de cancelar la boda, máxime cuando Hugo descubre que su novio Narciso es igual que su madre y no puede evitar tener sexo con el primero que pase. A pesar de todo, estas diferencias se solventan. Después de su primera relación heterosexual Hugo no ha cambiado de opinión, y acepta que Narciso sea un promiscuo irredimible, así que deciden casarse como tenían planeado. Entre ellos, sin embargo, no se ha producido prácticamente ningún gesto de ternura o de contacto físico en toda la película.

La tercera pareja la forman Jonás y Rafa, los hijos de Reyes, una adinerada actriz, y Jacinto, el jardinero de esta, que lleva quince años a su servicio. A ninguno de los dos le gusta que sus hijos hayan iniciado un romance. Jonás y Rafa están retratados como unos jóvenes de actitudes un tanto infantiles que se entretienen con videojuegos y rememoran cómo iniciaron su relación meciéndose en los columpios del jardín. Aunque se les ve dándose algún beso, su relación contrasta vivamente con la que iniciarán sus padres. Hay una escena en la que Reyes baja las escaleras, bellísima con su traje rojo, con la canción *fever* oyéndose de fondo, mientras Jacinto, que evidentemente se siente atraído por ella, la mira embobado. Luego vemos como inician una relación apasionada y se les ve en la cama, satisfechos, después de haber hecho el amor por primera vez. Jonás y Rafa también se llevan bien, pero al espectador se le presenta una estampa mucho más atractiva de la relación entre los padres que la de sus hijos.

La película termina con la celebración de la boda multitudinaria, que aún teniendo los componentes necesarios para conmover, (música que ensalza los sentimientos, aplausos, sonrisas, las parejas que se besan), incorpora pequeños detalles (sonrisas forzadas, un ritmo de los aplausos enlentecido en relación a la música, comentarios en torno al negocio que rodea el evento...), que transmiten cierta sensación de extrañamiento y de impostura.

393 ~ *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet (2005)

Es una bello drama psicológico de producción hispano irlandesa que a través de un ritmo pausado y ágil al mismo tiempo, va introduciéndonos en el mundo interior de un grupo de personas que vive cada una su soledad al tiempo que se esfuerzan por tender vías de comunicación. Constituye un buen ejemplo de cómo la normalización de la sexualidad en general ha hecho que las preferencias sexuales de los individuos pasen a un segundo plano en algunos de los relatos cinematográficos más recientes. En un asunto que puede aparecer, pero no tiene por qué constituir un rasgo demasiado relevante en la caracterización de los personajes.

La acción se desarrolla en una plataforma petrolífera que está aislada en medio del mar, en la que conviven un grupo pequeño de hombres y una mujer. Ella es Hanna, a la que acaban de contratar como enfermera para que cuide a Josef, uno de los trabajadores que ha sufrido graves quemaduras tras un accidente.

Entre los trabajadores hay dos amigos a los que la cámara enfoca brevemente mirándose con ternura, abrazándose y besándose en la boca. Los dos amantes son Scott y Liam; pronto sabremos que ambos están casados y tienen hijos porque Liam le enseña la foto de su familia a Hanna, y le explica también que Scott tiene dos niñas. El relato no da al asunto gran relevancia, y se limita a presentar con normalidad esa amistad íntima entre los dos hombres, que aparecen retratados con cierta simpatía: son jóvenes vitalistas, juguetones, alegres y les gusta disfrutar de la vida. Entre ese conjunto de rasgos positivos está el de ser capaces de amarse en ausencia de sus respectivas familias sin que eso les cause inquietud alguna.

Aunque el mensaje es breve, ya que la historia central es el amor que surge entre Hanna y Josef, es



Imagen 684: Scott y Liam, dos amigos casados que disfrutan de su sexualidad en *La vida secreta de las palabras* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006

relevante por su carácter normalizador y la forma elegante en que se integra a estos personajes en el relato, con una total ausencia de problematización.

394 ~ *Malas temporadas*, de Manuel Martín Cuenca (2005)

Relato intimista que en tono melancólico y con un ritmo pausado cuenta la historia de varios personajes cuyas existencias se cruzan en Madrid. Son personas muy diferentes que tienen en común cierto sentimiento de tristeza porque su vida cotidiana está muy lejos de lo que hubieran soñado; pero a pesar de todo logran superar las heridas de la vida y siguen adelante con un atisbo de esperanza.

Ana trabaja en una ONG que ayuda a los inmigrantes y exiliados; su hijo de catorce años, por algún motivo que tal vez ni siquiera él llega a comprender, ha decidido dejar de acudir al instituto y alejarse del mundo encerrándose en su cuarto. Carlos es un piloto cubano exiliado que sueña con volver a volar y que se dedica a la venta de habanos; mantiene una aventura con Laura, una mujer parapléjica que está casada con su mejor amigo, un compatriota muy bien situado económicamente.

Los personajes que nos interesa analizar con más detalle son Mikel, que acaba de cumplir una condena de seis años por un delito que no llegamos a conocer, y su antiguo compañero de celda Ramón. Al salir de la cárcel Mikel acude a una buhardilla que es de su propiedad y está en el mismo edificio en el que vive Carlos. Comienza a limpiarla. Observando las fotos y objetos sabemos que es un gran aficionado al ajedrez. Lo primero que hace es sacar un tablero y colocar las piezas de madera labradas. Intriga ver que falta un caballo; luego sabremos que ese caballo de madera es un recuerdo que Ramón guarda de él. La primera amistad que hace es con su vecino Carlos, que le regala un puro habano. Carlos, que es amigo de Ana le ha dado a Gonzalo un juego de simulación de vuelo y ha intentado convencer al muchacho de que salga de su encierro sin éxito. Ahora le presenta a Mikel y éste comienza a visitar al chico con regularidad, no para presionarle y conseguir que salga de su cuarto, sino para enseñarle ajedrez; pero su compañía y las conversaciones que mantienen tienen como resultado que Gonzalo finalmente encuentre al menos una motivación para salir a la calle, que es reunirse con otras personas para jugar al ajedrez.

Una de las primeras cosas que hace Mikel es buscar a Ramón, con el que compartió celda durante cuatro años. Consigue encontrarlo a la salida del estadio de fútbol, al que sabe su amigo suele acudir para ver los partidos. Van a un bar a tomar una cerveza y allí Ramón le enseña una foto de él con sus dos hijos. Le explica que le va bien, que ha montado una taberna con su esposa Rita, pero cuando Ramón le pide que le diga dónde está la taberna porque le gustaría ir a tomar algo, Ramón le dice tajantemente que es mejor no mezclar las cosas, que cada uno de ellos tiene su propio mundo. Se ofrece, no obstante, a ayudarlo con dinero si lo necesita y le proporciona un contacto para que pueda dar clases de ajedrez en un ayuntamiento. Mikel, bastante irritado, le pregunta si cree que ha ido allí a joderle la vida. Sin embargo no respeta esa distancia que establece con él su amigo, busca la taberna y comienza a acudir allí con frecuencia, lo cual no parece agradar demasiado a Ramón. Hasta ese momento no hay nada que indique al espectador cuál fue la naturaleza de la relación entre Mikel y Ramón mientras coincidieron en la prisión, aunque se ha establecido cierto misterio en torno a los motivos que pueda tener Mikel para acercarse a Ramón de forma tan insistente y las precauciones que este adopta con él. Todo se aclara parcialmente un día que Mikel va a la taberna acompañado de su amigo cubano Carlos y éste le pregunta qué ocurre, intrigado al comprobar que Mikel conoce a Ramón, pero que éste no le saluda, ni le invita una copa. Es entonces cuando Mikel se sincera con Carlos:

- Vivimos juntos cuatro años, en una celda de dos por dos. Le enseñé a jugar al ajedrez. A cambio me tocó tragarme todas sus historias de fútbol, yo que nunca he pisado un estadio. Sabíamos todas las fechas importantes de cada uno, y nos regalábamos cosas.
- ¿Qué tipo de cosas?- indaga el cubano.
- Lo mismo que le regalas a una tía que te gusta. En el economato de la cárcel no hay mucho donde elegir, pero yo me pasaba horas buscando qué comprarle.

No se ofrecen más datos y se deja así que el espectador imagine cuál pudo ser la relación entre ellos. ¿Desembocó su intimidad en una relación de tipo sexual? ¿Fue un amor correspondido? ¿Es Mikel



Imagen 685: Carátula del dvd. *Malas temporadas* (2005)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006

exclusivamente homosexual, o la relación con Ramón fue producto de las circunstancias?. Como vemos, el empleo que se hace aquí de la modalidad sugerida, da cierta riqueza al relato: se evita poner etiquetas y se plantea un personaje redondo del que no se nos ofrece todos los detalles acerca de su intimidad, lo cual es un reflejo de la vida misma.

A partir de ahí, el relato recrea una línea narrativa que aparece con cierta frecuencia en las películas que incorporan personajes homo o bisexuales: la del intruso que se entromete en la pareja heterosexual y que recibe el castigo por su transgresión del orden social. Mikel espía obsesivamente a Ramón y a Rita, les sigue para averiguar donde viven y en cierto momento que sabe no hay nadie en la casa abre la cerradura con un plástico duro y entra para observar las fotos de su familia, los objetos decorativos, la ropa, y oler la colonia que usa ahora Ramón. Entran entonces en la casa el hijo y la hija del matrimonio. Mikel se esconde e intenta salir sin ser advertido. Cuando va a alcanzar la puerta observa que en una de las mesas se encuentra el bello caballo tallado en madera que es la única pieza que le falta a su ajedrez, y la agarra con la mano. Antes de salir no puede impedir que la hija de Ramón le vea. El resultado es que Ramón va a la casa de Mikel lleno de ira, y cuando este le abre la puerta se abalanza sobre él gritándole que le deje en paz y llamándole hijo de puta mientras le aprieta el cuello, la lanza al suelo y lo patea violentamente. Mikel no se defiende, y cuando Ramón se ha calmado y le pregunta por qué ha hecho eso. Mikel responde que porque quería ver cómo vivía, le pide perdón y se justifica diciendo que él sigue ahí dentro, mientras se golpea en la cabeza con el puño, y con expresión de infinita tristeza.

Poco tiempo después vemos que Mikel parece haber empezado a elaborar la pérdida de su amor, sonrío y sigue adelante con su vida.

395 ~ *20 centímetros, de Ramón Salazar (2005)*

Es un musical, coproducido entre España y Francia, inteligente y con curiosas coreografías, pero que asume como propias las presiones sexistas dominantes que tienden a polarizar a las personas en dos categorías claramente diferenciados (hombres o mujeres) y a negar la legitimidad de las realidades humanas intermedias. La protagonista de la historia es un hombre biológico que se siente mujer y que desea mostrarse socialmente como tal, lo que ha venido a llamarse en las últimas décadas un “transexual”; dado que en nuestro imaginario es inconcebible que una persona con esas características simplemente sea como es -una mente femenina en un cuerpo de hombre-, la única solución que le queda a la protagonista es transformarse en mujer para hacerse aceptable a los ojos de la sociedad.

Como es habitual en las transexuales que están caracterizadas de forma estereotipada Marieta, antes Adolfo, se mueve en ambientes marginales, se dedica a la prostitución y su máxima ilusión es operarse. Para reforzar la idea de extrañeza, de fenómeno de circo, vive con un enano. Por lo demás es una persona encantadora con la que el espectador simpatiza enseguida por su carácter bondadoso e ingenuo. Una característica de Marieta es que padece narcolepsia, y cuando se queda dormida, en cualquier lugar y en cualquier momento, es cuando surgen de su mente los números musicales, en que se adaptan algunos clásicos de la canción tradicional española y del pop.

La película no se detiene demasiado en las relaciones que la protagonista mantiene con sus clientes, pero incluye una escena de sexo con mucho desparpajo y con tintes ligeramente cómicos. Dos amigos con acento andaluz la abordan. Uno quiere que se le haga una mamadita y el otro, que es bastante obeso y parece un poco tonto, que le de bien por el culo. Cuando Marieta se dispone a penetrar al gordo éste le pide que le meta el rabo sin condón; ella replica que no están en la jungla, que hay por ahí enfermedades como catedrales y se pone el preservativo. Aunque el otro le advierte al gordo que no se la menee, y que piense en otra cosa, por ejemplo en su madre, porque si acaba tan pronto eso es tirar el dinero, se corre enseguida; en ese momento comienza un inquietante baile de zombies y vampiros que más que terror produce estupor y que nos sugiere que Marieta debe haberse quedado dormida justo en el momento en que su cliente llegaba la orgasmo. Es significativo que este encuentro en el que la protagonista desempeña el papel activo y masculino en una relación propiamente homosexual quede asociado con las tinieblas, la oscuridad y la muerte aun cuando sea casi como una broma; por el contrario los abundantes números musicales en los que asume el papel femenino en relaciones heterosexuales (el de



Imagen 686: Carátula del dvd de *20 centímetros* (2005)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006

jovencita coqueta, el de novia vestida de blanco, el de una viejecita que se enamora de un viejecito, y así sucesivamente ...), las connotaciones son mucho más alegres, divertidas y románticas.

Marieta es inflexible en su determinación de someterse al tratamiento quirúrgico y quitarse los veinte centímetros de pene que le sobran a pesar de que eso es lo que más le gusta a los clientes. De nada sirven los consejos de la Frío, otra travesti que se operó hace diez años y que ahora se queja de que desde entonces no ha podido sentir nada allá abajo, ni para bien ni para mal. La Frío no se cree eso que dicen algunas de que tienen orgasmos como las mujeres; además, su cotización como prostituta va a bajar mucho, le advierte a Marieta, sin ese pene que tanto le gusta a los clientes. Tampoco le hace cambiar de opinión el hecho de que Raúl, un chico guapo, musculoso y tan bien dotado como ella se enamora, y no solo la acepte como es sino que le encante su pene y le asegure que ella ya es una mujer tal como es. Raúl prefiere adoptar el rol pasivo; hacerle el sexo oral a Marieta y dejarse penetrar son sus prácticas preferidas. La cámara se detiene en varios de estos encuentros sexuales que parecen complacerle más a él que a ella a juzgar por la cara de desencanto que pone. Finalmente Marieta decide dejar a Raúl y someterse a la operación. Implícitamente, el mensaje que se transmite es que ella no quiere mantener una relación homosexual con un “marica”, sino ser mujer y así poder disfrutar de una relación heterosexual convencional con un hombre de verdad, algo que socialmente está bien visto.

En este punto la película incurre en una propaganda bastante evidente de la vaginoplastia y otras intervenciones médicas encaminadas a “curar” a estas personas de su peculiaridad para convertirlas en “normales”; la operación sería según estos discursos la solución ideal que otorgará la satisfacción y la felicidad al transexual. Así, el relato termina con un número musical espectacular en el que vemos cómo la protagonista se dirige al quirófano con expresión de inmensa felicidad. En la coreografía médicos y enfermeros bailan con sus batas verdes al son de la canción emblemática entre los gais, *I want to break free*, con cuya letra se da a entender que la intervención otorgará a Marieta no ya la felicidad, sino incluso la libertad. Así, mientras se van presentando los créditos vemos a Marieta transformada en mujer. Su aspecto no es ya el de una prostituta sino el de una mujer normal y corriente, de rubio teñido y ropa elegante pero sencilla, que pasea por la calle con expresión de satisfacción y fuma una marca específica de cigarrillos.

396 ~ *Hotmilk*, de Ricardo Bofill (2005)

Fábula juvenil postmoderna que narra el cambio interior experimentado por Esther cuando el destino la arrastra desde su pueblo hasta Ibiza y la rodea de jóvenes pijos y hedonistas que viven en juerga permanente. Hasta entonces Esther había trabajado en una vaquería y había tenido en su pueblo un ridículo novio amanerado; las alocadas vivencias de esos días le abren los ojos y le hace replantearse la vida. Toda una galería de personajes, unos más descerebrados que otros y todos deformados mediante el esperpento, pueblan ese ambiente en el que comprar ropa, colocarse con alcohol y drogas psicodélicas, bailar frenéticamente en discotecas de pastilleros, mantener conversaciones triviales y practicar el sexo parecen ser sus únicos entretenimientos.



Imagen 687: *Hot milk* (2005) recurre a los viejos rasgos de estereotipación de la comedia clásica
Fuente: DVD. Gerona: Eurocine Films, 2008

En el grupo hay varias lesbianas; también un gay al que llamar Transfor porque transforma a la gente -un maquillador y peluquero que viste de forma reconocible, tiene mucha pluma y siempre espera un amor que nunca llega-, un figurón que podemos considerar una recreación del mariquita clásico con unos ropajes algo más modernos. Cuando Esther le cuenta al maquillador que a su novio Óscar, el del pueblo, le gusta coser y hacerse ropa con cualquier cosita el otro le responde que no hay que ser del servicio de inteligencia para darse cuenta de que su novio es gay. Esther pega entonces un grito de angustia y entra en una especie de trance inducido por las drogas ingeridas en el que le llegan las imágenes de su obeso novio travestido, adoptando poses grotescas en una cama de estilo oriental y haciendo pesas con una facha espantosa; al despertar cae en la cuenta de que efectivamente su novio debe ser gay, algo que ya se nos había hecho obvio cuando lo habíamos

visto al principio de la historia. Óscar queda ampliamente ridiculizado cuando al volver Esther de su viaje, le vemos poniéndole lentejuelas a un delantal, y ella le increpa:

- Tienes que salir del armario (...) ¿Es que no lo entiendes? Te pasas el día haciendo fulares, me haces trajes, canturreas. Admítelo, eres gay.
- ¿Pero es que te has vuelto loca?

- No, la loca eres tú. Piénsalo, ¿vale?.

Cuando ella ya se ha ido Oscar se mira en un espejo para ver cómo le queda el delantal con lentejuelas y con mucha pluma se pregunta “¿gay yo?, ¡Ja!”, lo cual intensifica aún más si cabe lo risible del figurón al atribuírsele una boba ceguera de sí mismo.

En suma, la película recurre los mismos subterfugios que había empleado la comedia cinematográfica durante décadas para conseguir que el espectador se desidentificara de la sexualidad entre hombres: presentar figuras ridiculizadas y estereotipadas en las que se deposita el deseo homosexual y que son claramente distinguibles de los otros personajes masculinos, presumiblemente heterosexuales. La separación entre heteros y gais es radical en lo que a los personajes masculinos se refiere, y como era de esperar no se lleva a la pantalla ningún contacto sexual entre ellos excepto un beso en la boca no deseado que le da por confusión Transfor a otro chico. Sin embargo, a las chicas lesbianas sí las contemplamos con frecuencia dándose besos y acariciándose en la cama; y una de ellas es explícitamente bisexual, ya que mantiene una relación paralela con su marido y con su amante femenina.

397 ~ *90 millas*, de Francisco Rodríguez (2005)

Rodada en las Islas Canarias, es una reflexión acerca de un drama humano muy de actualidad, el de los miles de balseros que cada año arriesgan su vida en busca de un mundo mejor. Aunque se nos recuerda que eso es algo que ocurre en diversos puntos del globo como Gibraltar o Río Bravo, esta historia en concreto tiene lugar en el estrecho de Florida. Cuenta en tono agri dulce las peripecias que experimenta una amplia familia de cubanos para llegar hasta Miami en una rudimentaria barca de remos fabricada con neumáticos y trozos de madera, y con fina ironía se critica la política tanto de Cuba como de Estados Unidos. El humor y las esperanzas iniciales van derivando en momentos de tragedia y en una tristeza cada vez más intensa, ya que los personajes van perdiendo la vida uno a uno sin alcanzar el objetivo soñado; solo sobrevive milagrosamente un bebé.

El grupo está formado por dos matrimonios con dos niños. También hay dos jóvenes solteros, Alberto y Luis. El segundo no muestra rasgos visibles que revelen su homosexualidad, pero ese punto queda claro en cierta ocasión que comienza a admirar la belleza de las nubes y Alberto se burla de su sensibilidad. Luis se apresura a defenderse, e igual hace su padre Rolando.

- Yo soy como soy a mucha honra, y si te molesta es problema tuyo.
- Deja al muchacho tranquilo, Alberto. Será lo que sea, pero no se te olvide que es mi hijo.
- Perdona, Rolando, estaba de jodedera... Es que tu hijo me hace una gracia...
- Pues búscate otro entretenimiento, porque yo no soy payaso de circo.



Imagen 688: Luis coquetea con Alberto en *90 millas* (2005)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007

Aparte de este ligero conflicto queda claro que el grupo acepta a Luis como es: sus padres no toleran que se burlen de él y su cuñado lo trata como a un hermano. Luis se acerca en varias ocasiones a Alberto con cierta coquetería para pedirle que le de crema en la espalda, o con la intención de acurrucarse con él porque tiene frío; Alberto se limita a rechazarle con suavidad y sin sentirse en realidad demasiado molesto. Por lo demás la forma en que Luis queda caracterizado no lo coloca ni por encima ni por debajo del resto lo cual traslada un mensaje normalizador; es simplemente uno más de los desafortunados viajeros.

398 ~ *Sinfín*, de Manuel Sanabria (2005)

Es una comedia musical que rinde homenaje a la época de la movida madrileña. En ella, como en tantos otros ejemplos que hemos revisado, se evoca el deseo homosexual con objeto de marcarlo como una posibilidad no deseable para los protagonistas heterosexuales.

Un productor decide reunir de nuevo a los miembros de un grupo pop emblemático de los años ochenta para lanzar al estrellato al hijo del único miembro del grupo que ha fallecido. El joven cantante, acompañado de un batería y dos guitarristas ya cuarentones, hace una accidentada gira en camioneta por distintas ciudades de España y con desigual éxito de público.

En cierta ocasión Larry, el batería, se dispone a pasar una noche de pasión con una chica muy atractiva, e invita al guitarrista Nacho a unirse a la fiesta sexual. Pero hacer un trío se sale de los esquemas habituales

para Nacho, que está casado con una mujer posesiva y tiene dos hijos. Por eso, mientras la chica se la mama a Larry y éste le sugiere a Nacho que le toque las tetas a la chica, él alarga la mano con temor y sin mirar. Larry le comunica que lo que está tocando no son las tetas de la chica, sino sus huevos. Al darse cuenta Nacho aparta la mano y la mira con expresión de asco.

Más tarde los dos amigos bromean sobre el incidente. Larry le dice que si lo de anoche iba en serio, él está dispuesto a corresponderle y que podrán tocarse los huevos mutuamente cada vez que quieran sin que nadie tenga por qué enterarse de ello. A diferencia de otros casos que hemos revisado, aquí no hay una reacción desmesurada de pánico ante esa posibilidad, sino una chanza. En todo caso, por sus risas se da a entender que eso de disfrutar del sexo en secreto no es una opción viable para los dos amigos.



Imagen 689: Nacho le toca los huevos a Larry de forma involuntaria en *Sinfin* (2005)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Bros, 2005

399 ~ *Torrente 3: El protector*, de Santiago Segura (2005)

Véase *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura (1998)

400 ~ *El desenlace*, de Juan Pinzás (2005)

Véase *Érase otra vez*, de Juan Pinzás (1999)

401 ~ *Los dos lados de la cama*, de Emilio Martínez-Lázaro (2005)

Véase *Al otro lado de la cama*, de Emilio Martínez-Lázaro (2002)

402 ~ *AzulOscuroCasiNegro*, de Daniel Sánchez Arévalo (2006)

Se trata de un drama en el que sus personajes tienen algo en común: el deseo de superar las circunstancias que constriñen sus vidas y que les hacen sentirse a veces como si fueran peces dando vueltas y vueltas en la misma pecera. El intrigante título sugiere varios mensajes: el tono oscuro y triste que tiñe la existencia; también el hecho de que nada ni nadie tiene un color muy definido porque si observamos atentamente la realidad todo se ubica en los tonos intermedios. El subtítulo es en teoría una llamada al inconformismo: “Si el color de tu vida no te gusta ... ¡actúa, rebélate!”. No obstante, tras el visionado de la película la sensación que nos queda es que aunque las decisiones que tomamos en cada momento puedan influir algo en nuestro futuro, las opciones entre las que se puede escoger son más bien limitadas.

El protagonista de la historia es Jorge, un joven que acaba de licenciarse en económicas por la Uned, pero que tiene que trabajar como portero en una finca y cuidar de su padre. El relato nos anima a simpatizar con Jorge, que además de heterosexual es sensible, bondadoso y en última instancia es el que triunfa en el amor. Pero nos interesa centrar la atención en otros personajes. A Jorge le gusta reunirse con su amigo Israel en la azotea del edificio en el que trabaja, y desde lo alto observar el paisaje de Madrid. Casualmente Israel descubre con el teleobjetivo de su cámara de fotos algo sorprendente: en el edificio de enfrente trabaja un masajista que acaba sus servicios con una mamada o una paja manual, y haciendo averiguaciones se entera de que capta a sus clientes a través de un anuncio en el periódico y que cobra ochenta euros por sus servicios. Su plan es hacer fotos a los clientes del masajista, que se llama Roberto, y en el caso de que sean hombres casados sacar partido de su debilidad y chantajearlos. Ocurre que un día se da cuenta de que su propio padre, Fernando, es uno de los visitantes asiduos. Eso le da la posibilidad a Israel de vengarse de su padre, que siempre le está menospreciando y llamándole vago o jilipollas; comienza así a extorsionarle y sacarle dinero sin que el pobre hombre se da cuenta de que el chantajista es su propio hijo.

Fernando es un hombre que por su físico y su forma de caminar puede ser identificable como homosexual, aunque no de forma definitiva: es algo rígido de hombros, se muestra cohibido, camina con pasitos cortos y tiene una ligera pluma. No se nos hace demasiado simpático porque tiene muy mal genio, es muy pesetero y se dirige a su hijo en un tono sumamente grosero. La relación entre ellos es muy tensa. Israel busca permanentemente la aprobación de su padre sin conseguirlo y parece estar tan confuso en relación a su propia sexualidad como él. En una especie de lucha competitiva con su propio padre, comienza a acudir al masajista justamente unos momentos antes que él para que no pueda entrar; lo hace por unos motivos difíciles de comprender tanto para el mismo Israel como para el espectador, que se queda perplejo y dubitativo ante la extraña conducta del joven. ¿Siente celos del masajista o de su padre?, ¿quiere ocupar el lugar de su padre y así vencerle en una lucha simbólica entre machos? ¿Imitar a su padre es una excusa para

poder afrontar sus propios impulsos homosexuales?. Israel parece estar hecho un lío. Le gustan las chicas, y a veces se acuesta con alguna con el único objetivo de confirmar que puede funcionar con ellas; también su padre mantiene relaciones con su esposa, y eso es algo que él sabe porque de vez en cuando les oye haciendo el amor en su dormitorio. Pero igual que le ocurre a su padre le da morbo que el masajista le haga una paja o un francés; eso le crea cierta angustia, porque le hace dudar de si su padre y él puedan ser gais. Sentirse atraído por personas de su propio sexo no le había ocurrido desde los quince años, cuando un día se empalmó viendo una revista *Playgirl*, la robó y se pasó una semana matándose a pajas hasta que la revista desapareció; ahora cae en la cuenta de que tal vez fuera su padre quien se la quitara para excitarse con las fotos también.

Un día Israel se atreve a preguntarle a su padre Fernando directamente si es maricón, si es gay, si es homosexual, y éste le responde que no, pero que no tiene por qué darle explicaciones. También habla con su madre, quien le comenta que ya sabía lo de su padre, y que se quedó aliviada al saber que lo único que hacía era ir al masajista para que le hiciera una paja, porque podría haber sido algo más grave. En otra ocasión padre e hijo se encuentran en la puerta del masajista. Israel le explica que lleva algún tiempo viniendo igual que él, porque “es sangre de su sangre”. El padre le responde:

- Tú no eres marica, Israel. Yo te he criado, y esas cosas los padres las notan.
- ¿El abuelo notó lo tuyo?
- ¡Un respeto, Israel, no me jodas!. Si tú no vuelves yo no vuelvo ... -propone Fernando
- O mejor tu vienes los días pares y yo los impares, que esto es muy incómodo -dice Israel

En suma, padre e hijo comparten las mismas inseguridades en torno a su masculinidad y en relación a sus impulsos homosexuales, que simplemente están ahí. Eso no les impide sentirse atraídos también por las mujeres, pero les pone continuamente en la incómoda situación de tener que encontrar una salida socialmente aceptable para encauzarlos.

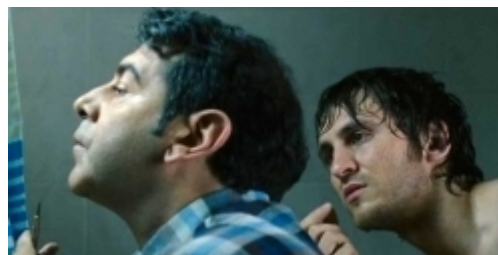


Imagen 690: Padre e hijo comparten las dudas en torno a su propia sexualidad en *AzulOscuroCasiNegro* (2006)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006

403 ~ *La buena voz*, de Antonio Cuadri (2006)

Es un relato triste e intimista que tiene como tema central la caducidad y fragilidad de la vida, la muerte que se va llevando uno a uno a los personajes. Cuenta la historia de Pepe y Rosa, un matrimonio ya maduro sin hijos que reside desde hace años en Bilbao y que llevan una vida rutinaria. Pepe es taxista y aunque está delicado del corazón no hace mucho por cuidarse ni agradece demasiado las atenciones que le da Rosa, una mujer sencilla y afectuosa que obviamente le quiere aunque él la trate con bastante frialdad y desdén.

Repentinamente reaparece en sus vidas una vieja amiga que vive en Barcelona. Es Begoña casada con dos hijos, el mayor de los cuales, Jordi está trabajando ahora en una editorial de Bilbao. La motivación es revelarles un hecho que había mantenido en secreto desde hace veinticinco años. Estando ya casados Pepe y Begoña mantuvieron una discreta historia de amor y estuvieron a punto de separarse de sus respectivas parejas, pero al final no lo hicieron. Lo que no sabe Pepe es que el hijo mayor de Begoña es suyo y que eso se lo ha estado ocultando durante todos esos años.

La orientación sexual de Jordi la averiguamos cuando queda con Mikel, el novio con el que acaba de romper sin razón aparente. Mikel no entiende por qué quiere apartarle de su vida después de estar un año juntos, y a fuerza de insistir consigue sacarle a Jordi la verdad: acaba de enterarse de que es seropositivo y prefiere romper ahora porque no quiere obligarle a que cargue "con unapestado". Ante la actitud firme de Mikel, que quiere seguir con él a pesar de todo, retoman la relación y se van a vivir juntos; la intimidad entre ellos se omite casi totalmente.

A intancias de Rosa, que piensa que puede ser bueno para Pepe conocer a su hijo, planea un encuentro entre ellos e invita comer a Jordi. La conversación entre padre e hijo es tensa, especialmente cuando Pepe se entera de que Jordi es homosexual y seropositivo. La primera reacción es quedarse callado, pero tiempo después afirma ante su mujer que no quiere volver a verlo porque "en mi familia en la vida jamás ha habido un maricón ¿te enteras?". Pero la muerte azarosa de Rosa atropellada hace que Pepe se quede solo y que ese hombre amargado se acerque a Jordi, que es al fin y al cabo lo único que le queda. Su relación será afectuosa, pero breve, ya que Pepe muere al poco tiempo. En su casa, Jordi, que por ahora ha sobrevivido pero cuyo destino es también incierto, se acerca a una mesita donde tiene unas fotos de Rosa y de su segundo padre para

encender una vela en su memoria.

404 ~ *Va a ser que nadie es perfecto*, de Joaquín Oristrell (2006)

Esta inteligente comedia cuenta las peripecias de tres amigos que salen una noche de verano para divertirse. Cuando van juntos se desenvuelven mejor porque sus respectivas discapacidades son complementarias: Rubén es sordo y trabaja como intérprete del lenguaje de signos de los sordomudos; Carlos es ciego y tienen un quiosco donde vende cupones de la ONCE; a Dani le falta una pierna, pero cuando se pone la articulada es capaz de caminar relativamente bien. La excusa para esa noche de juerga es celebrar la despedida de soltero de Carlos, que tiene planeado casarse al día siguiente con la novia con la que sale desde hace dieciséis años.

Aparentemente los tres son exclusivamente heterosexuales y tienen la clara intención de ligar si les surge la oportunidad, así que se ponen guapos para la ocasión y se dirigen en el flamante descapotable de Dani en primer lugar al cine y luego, después de distintas peripecias porque la grúa se ha llevado el coche de Dani, consiguen llegar a una discoteca. Rubén y Carlos pueden entrar, pero a Dani el portero no le deja pasar por su falta de diplomacia y por haberle insultado irreflexivamente.

En la entrada Dani conoce a David, otro chico al que también impiden la entrada por ir mal vestido. Después de una pelea con el portero salen los dos corriendo y así es como comienza su amistad. A partir de ahí las historias de los tres protagonistas se van narrando de forma paralela: Carlos conoce a una joven con la que simpatiza y comienza a dudar del paso que va a dar casándose con su novia, a la que no quiere. Rubén tiene también éxito con una chica a la que se lleva a casa para hacer el amor.

Centrándonos en Dani y David, la simpatía entre ellos crece a lo largo de la noche, en que viven distintas aventuras y lo pasan muy bien juntos: juegan al baloncesto, van a un bar a tomar tequila y tirarse pedos para escandalizar hasta que les echan... Dani el Cojo y David el Marciano son los moteles afectuosos que se ponen. Cuando a Dani se le rompe la pierna ortopédica, tienen que ir a buscar el coche a la grúa municipal, porque allí tiene otra de repuesto.



Imagen 691: Dani y David hacen el amor en la playa. *Va a ser que nadie es perfecto* (2006)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2007

Luego, por iniciativa de David se compran unas cervezas y van a la playa porque quiere enseñarle un grafito que había estado pintando esa misma tarde en un muro, y en torno al cual hay un misterio. Representa dos figuras que se abrazan, y David le hace notar a Dani que se había dejado una de las piernas sin pintar. Dani sugiere que es una simple casualidad, pero David opina que las casualidades están para que nos enteremos de algo. "¿Y de qué nos tenemos que enterar tú y yo?". La respuesta llega pronto, porque después de un rato oyendo música, bebiendo cerveza y charlando, deciden quitarse la ropa para ir a nadar. Cuando salen del agua David se tumba en la orilla boca arriba. Dani se acerca a él arrastrándose y mascando chicle. "¿Me vas a pintar la pierna, o no?", le pregunta, lo cual significa evidentemente que se ha puesto en el lugar de la figura carente de pierna que abraza a la otra figura del grafito, que es David. "No, lo voy a dejar así, me gusta.", responde éste, para acto seguido abrazarle y besarle en la boca. Por el raro gesto que pone Dani se hace pensar al espectador durante unos segundos que ha rechazado el beso, pero eso se aclara pronto cuando Dani

comenta sonriendo que se acaba de tragar el chicle.

Mientras se muestra en pantalla la sugerente estampa de los dos jóvenes abrazados besándose en la orilla con olas mojando sus cuerpos, comienza a oírse el estribillo de la bonita canción *Pokito a Poko*, de Chambao -"No vale la pena andar por andar, es mejor caminar para ir creciendo"- que aporta un matiz positivo a la escena. Sirve además como elegante transición para llevarnos a un local en el que se escucha esta misma música; allí es donde Carlos y la amiga que acaba de conocer culminan también su historia de amor.

Por la mañana los tres amigos se encuentran para desayunar. Cada uno tiene algo que contar. "He conocido a alguien que ni os podéis imaginar", comenta Dani sin dar más detalles. Los otros responden que ellos también y se abrazan riendo.

405 ~ *La hora fría*, de Elio Quiroga (2006)

Es un interesante filme de ciencia ficción, género no muy frecuente en nuestra cinematografía, que nos traslada a un futuro tenebroso en el que después de una Gran Guerra, la humanidad tal como la conocemos y toda su cultura está a punto de desaparecer. Las armas bacteriológicas y químicas han transformado a la mayoría de la gente en una especie de zombies contaminados por un virus contagioso, y únicamente han sobrevivido grupos aislados de seres humanos.

En un refugio subterráneo vive desde hace años una comunidad formada por nueve personas. Las vamos conociendo por Jesús, un niño de ocho años que está grabando en una cámara de vídeo su historia y va recorriendo una por una las habitaciones de sus vecinos. Primero nos presenta a la líder del grupo, María, que está durmiendo con su pareja Pablo.

Se quieren mucho: siempre están así, tocándose. Es un asco, ¡buaj!

Luego va a otro cuarto y nos muestra a través de la cámara la imagen de dos hombres durmiendo juntos.

Estos son Lucas y Mateo. Son como Pablo y María. Están todo el rato tocándose. Mejor les dejamos dormir.

Como vemos, a través de los ojos del niño no se establece una diferencia relevante entre una pareja y la otra, lo cual contiene un claro mensaje normalizador.

Luego Jesús nos presenta a Magdalena la astrónoma, y a su hija adolescente Ana. También a Pedro, un soldado que fue jefe del grupo y pareja de María, pero que ahora está solo y ha perdido su poder, por lo cual está un tanto resentido. En el mismo edificio un piso más abajo vive Judas, un hombre que tanto a Jesús como a Ana les gusta visitar porque les pone películas para que conozcan cómo era el mundo antes de la guerra y les hace regalos sorprendentes.

No nos detendremos en los detalles del inquietante relato, que básicamente cuenta cómo poco a poco van cayendo cada uno de los personajes hasta la desaparición del grupo. Lo que sí nos interesa resaltar es que la relación entre Pablo y María esta más cargada de erotismo y muestran más señales de afecto en público como brazos y besos, en tanto el contacto físico entre Lucas y Mateo es mínimo; aparecen también secuencias grabadas por el niño con su videocámara en las que Pablo y María le cuentan por separado lo que se quieren y lo bien que se sienten juntos, cosa que no ocurre con la otra pareja. Además, una noche que Lucas y Mateo están durmiendo separados, Ana, la adolescente, se mete en la cama con Mateo y cuando se despiertan se besan en la boca. No se explica hasta qué punto llega su contacto, pero es significativo que se dedique más tiempo a esta escena de intimidad puntual entre Mateo y la chica que a la prolongada relación de pareja con Lucas.



Imagen 692: El niño graba durmiendo juntos a Lucas y a Mateo, que viven como pareja en un refugio posbélico. *La hora fría* (2006)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2008

406 ~ *¿Por qué se frotran las patitas?*, de Álvaro Begines (2006)

Se trata de una de las comedias musicales menos convencionales de nuestra cinematografía. Todo comienza en un edificio ocupado por un grupo de jóvenes, que ha sido cercado por la policía y está a punto de ser desalojado. En el interior el protagonista, Diego, observa con disgusto como su amigo Charly está teniendo un encuentro sexual con una chica llamada Laura. Para interrumpir el romance, Diego saca la cabeza por la ventana y le echa un escupitajo a un policía, provocación que tiene como resultado la irrupción inmediata de las fuerzas del orden en el edificio. Los jóvenes suben a la terraza, pasan haciendo equilibrios al edificio de al lado y presentan ante la cámara el primer número de baile, en el que hacen una versión del *Aserejé*, la conocida canción del grupo femenino *Las Ketchup*.

Inicialmente al espectador le queda la incógnita de por qué Diego está tan interesado en fastidiar la relación entre Charlie y Laura. Puede ser por celos, pero ¿celos de quién?. La película juega con la ambigüedad, ya que vemos cómo Diego le da a Laura un beso en la boca como despedida. Ahora que se han quedado sin casa Charlie y él tienen pensado irse en una camioneta hasta Sitges para asistir a un concierto. Laura es una joven de una familia de clase media, con un padre de talante tradicional, una madre que esta harta de asumir el papel de ama de casa y una abuela que se resiste a acabar sus días en una residencia de

ancianos.

Ocurre que la anciana, que se llama María, se ha sentado a solas en una plaza, reflexionando acerca de todo lo que le está ocurriendo y está acariciando al chuchito de Diego, una perra esquelética al que él llama "ano" porque parece anoréxica. Diego está cantando y bailando con sus amigos, pero como ha estado tomando de todo (pastillas, alcohol...) cae desvanecido. Viene en su ayuda Charlie y los tres se sientan en el banco. Es entonces cuando nos enteramos, por la conversación que tienen con la anciana María, de que Charlie es escocés y los dos están liados desde hace algunos meses.

- ¿Vosotros sois de aquí? -le pregunta la abuela
- Sí, no, no bueno yo soy Diego, lo que pasa es que me dicen El Utrera porque nací allí y allí me crié con unas monjitas. Estoy aquí... Bueno, y este es el Charly, que es de Inglaterra.
- No, no, Escocia.
- O de Escocia, y está aquí en España porque está enamorado de mi.
- No ...
- Un poco mariquita ... es un poco mariquita, lo que pasa es que también es músico y ha venido aquí a aprender flamenco.
- Tirititrán ...-canta bastante desafinado Charly.
- Lleváis poco tiempo ¿no? -pregunta la abuela tranquilamente, sin inmutarse ni sorprenderse.
- Pues ya llevamos unos meses liados.

Esto es todo lo que se nos cuenta de la relación entre Charly y Diego. No se lleva a la pantalla ningún momento de intimidad entre ellos aún cuando se trata de una relación prolongada en el tiempo; por el contrario, el encuentro fugaz entre Charlie y Laura si se había representado explícitamente. La anciana decide irse con ellos a Sitges, y entonces averiguamos que se trata de "La Niña María", una de las mejores cupletistas de España, que tendrá la oportunidad en Sitges de dar uno de sus últimos recitales. Esos días María ejerce el papel de abuela con Diego, cubriendo así algunas de sus carencias afectivas. En Sitges la relación de Diego con Charlie termina porque al escocés le encanta liarse con todas las chicas con las que se tropieza. Diego, que nunca ha tenido novia, se queda a solas con su perra y habla con ella para explicarle por qué se frota las patitas: para no quedarse pegadas a ningún sitio en concreto.



Imagen 693: Arriba Charlie y Diego con Laura. Abajo con la abuela María y la perra. *¿Por qué se frota las patitas?* (2006)

Fuente: DVD. Madrid: Twentieth Century Fox, 2008

407 ~ *El mundo alrededor*, de Álex Calvo-Sotelo (2006)

Es una road movie que reúne a cinco de personajes en un accidentado viaje hacia Villarrobledo, donde se va a celebrar el concierto anual del Viña Rock. La furgoneta la conduce Gabriel, que es funcionario de prisiones y está haciendo un favor a su amigo Charly, al que conoció en la cárcel mientras cumplía una condena por tráfico de drogas. Con ellos van los tres jóvenes integrantes de un grupo musical con el que Charly, que es su representante, pretende forrarse cuando alcancen la fama.

Por la noche paran en un hostel de carretera, regentado por una mujer un tanto provocativa y un hombre con barba. A la mañana siguiente Gabriel se da cuenta de que Charly está muy contento.

- La vida, tío, que es jodida, pero bastante guapa ¿no? ¿Has visto que solecito? ¿Lo bonito que está el campo?
- Tu has follado, no no, tú has follado, no me lo niegues que te conozco. Tienes la misma cara que cuando salías del bis a bis. ¿Con quien?

Gabriel se da cuenta de que con quien ha follado Charly es con el hombre de barbas, que se llama Evaristo, cuando observa cómo se despiden de él.

- No Charly tío, no me jodas ..
- Joder, a ver si me vas a decir ahora con quien tengo que follar.



Imagen 694: A Gabriel le desconcierta la indefinición sexual de Charly. *El mundo alrededor* (2006)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2007

Pero Gabriel no sale de su asombro, y en el coche, vuelve a sacar el asunto.

- No lo entiendo, tío, pero vamos a ver ¿a qué viene eso de que ahora de pronto te vayan las pollas?
- Venga, vale ya, no me jodas que bastante follón tengo. Sí, tengo un poco de lío en la orientación sexual ¿Y qué?
- Tu no tienes un poco de lío, tú te has vuelto "homosexual"
- Vete a la mierda chaval, además te voy a decir una cosa. Los tíos la chupan mucho mejor.

El asunto no se vuelve a mencionar hasta el final. Después de multitud de contratiempos logran llegar al Viña Rock pero el grupo no puede actuar y Charly se escapa. Llama entonces a Evaristo diciéndole que si quiere puede hacerle una visita y él acepta encantado.

408 ~ *La distancia, de Iñaki Dorronsoro (2006)*

Película de crimen e intriga cuyo protagonista es Daniel, un joven boxeador que acaba en prisión después de atracar un estanco acompañado de un compinche, con el resultado de que tanto el estanco como su compañero resultan abatidos a tiros, y él en la cárcel.

Cuando Daniel está a punto de cumplir su condena de dos años por robo recibe la visita de un hombre que asegura tener la pistola con la que se cometió el crimen marcada con sus huellas, y que piensa entregársela a la policía a no ser que cometa un asesinato por encargo: debe matar a Manuel Salgado, que está en su mismo módulo. Luego sabremos que ese hombre misterioso que le ha hecho el encargo es un policía llamado Guillermo, y Salgado un traficante de drogas que ha cometido graves crímenes difíciles de probar.

Daniel se acerca a Manuel Salgado para ofrecerse como amigo y así encontrar la oportunidad de liquidarle. Se da cuenta de que es un hombre ciego. No sabe mucho de él; solo que tenía un club de alterne y una mujer a la que hizo mucho daño y que por eso duda que le esté esperando cuando salga.

Ante su ofrecimiento de amistad Manuel le toca el paquete por sorpresa, le sugiere que vayan a las duchas y le insinúa que tiene dinero para pagarle; aunque a Daniel



Imagen 695: Daniel acepta el acercamiento sexual de Manuel Salgado para poder asesinarlo en las duchas. *La distancia* (2006)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2007

eso no es algo que le agrade demasiado, acepta y le dice que vaya él primero para que no les vean entrar juntos. Cuando se encuentran en las duchas, que tienen una forma laberíntica, Manuel se lanza a besarle en la boca y en el cuello, pero inmediatamente Daniel le estampa la cabeza sobre los azulejos de la pared, lo estrangula y deja allí su cadáver. Esta escena plenamente antierótica tiene como fondo una música de intriga y se recrea en la sordidez del asesinato, pero en contraste con las escenas antieróticas típicas de los dramas carcelarios, no se muestran primero los sugerentes cuerpos desnudos para inmediatamente asociar ese homoerotismo con la violencia y la muerte. En este caso ambos están vestidos.

Tras salir de la cárcel Daniel comienza a frecuentar a Raquel, la mujer de Manuel Salgado, a lo cual se opone Guillermo porque está siendo vigilada estrechamente por la policía y eso podría revelar que Daniel fue quien asesinó a Manuel. A partir de ahí el relato entra en un intrincada trama en torno a un alijo de droga desaparecido y dos fracciones de la policía enfrentadas. A medida que transcurre la acción nos damos cuenta por algunas miradas de cierta fascinación que a Guillermo parece gustarle el boxeador. En el cuerpo de policía se comenta que es maricón, pero a Daniel nunca le hace una proposición sexual directa. Únicamente lo protege, y cuando le ordenan que lo mate se niega y sacrifica su posición para evitarle la muerte o la cárcel.

409 ~ *Desde que amanece apetece, de Antonio del Real (2006)*

Historia que plantea el proceso de maduración que ha de seguir Pelayo, un muchacho poco espabilado de un pueblo de Asturias al que envían a Madrid para que se encargue de él su tío después de haber hecho una gamberrada. Su padre le dice que hay cuatro cosas que tiene que conseguir antes de volver al pueblo: hacerse un hombre, prosperar en la vida, buscar una buena chica y regresar con un cochazo. En la lista de objetivos, que Pelayo ha apuntado en un papel para ir borrándolos a medida que los vaya alcanzando, obviamente no se contempla la posibilidad de experimentar la sexualidad con otros hombres. No obstante, esa oportunidad se le ofrece varias veces contemplada más que nada como una amenaza en su proceso de maduración, como un camino que el protagonista no ha de seguir.

Su tío Lorenzo, que dice ser un próspero empresario, es en realidad un chulo venido a menos que por su

edad avanzada ha perdido gran parte de su atractivo, regenta un negocio de *boys* y aspira a casarse con la dueña de un local de espectáculos para público femenino. La inoportuna visita de su sobrino no le hace ninguna gracia, así que lo echa de la casa de mala manera. El chico se queda sentado en un banco llorando frente al portal del edificio, con la maleta y la empanada que traía de regalo. Es entonces cuando se le acerca un hombre obeso, con barba corta y algo afeminado que al verle llorando se sienta a su lado para proponerle que se quede a dormir en su casa, que deje su maleta allí y luego se vayan al cine.

El tío Lorenzo, que desde el balcón contempla lo que está ocurriendo, baja indignado y le advierte que a su sobrino ni tocarlo; paradójicamente, después de haberle echado a la calle parece molestarle mucho que ese hombre, al que conoce y que se llama Laguna, quiera ligárselo. Laguna revela entonces a Lorenzo su atracción hacia él, que éste no se toma en serio.

- ¿Sabes lo que te digo? ¿Sabes por qué me daba tanto morbo este chaval? Porque se te parece, Lorencito el Pollas.

A partir de ahí, una vez que ha salvado a su ingenuo sobrino de transitar hacia la homo o bisexualidad, el tío Lorenzo se hace cargo a regañadientes de él y le enseña el arte de conquistar a las mujeres hasta el punto de conseguir que logre un inusitado éxito como prostituto en la agencia de gigolos que regenta. Pero una de las mujeres que solicitan sus servicios resulta ser de nuevo Laguna. El chico llega engañado a casa de la clienta y oye una voz de mujer pidiéndole que se vista con el traje de centurión romano que hay en la silla, porque no hay nada que la excite más. Entonces sale Laguna vestida de diosa romana y se lanza apasionado sobre Pelayo, quien al reconocerle afirma tajante, antes de salir huyendo del molesto personaje:

- ¡Que yo hombres no trabajo, eh!. A mi por el culo ni el bigote de una gamba.



Imagen 696: El tío Lorenzo impide que un vecino se ligue a su inexperto sobrino. *Desde que amanece apetece* (2006)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2007

Pelayo sale huyendo del miedo que le produce perder su masculinidad siendo penetrado, sin mencionarse la posibilidad de asumir el rol activo. Este mismo temor muestra su tío Lorenzo cuando días después, en un momento de bajón por haber perdido su casa y su negocio, se le acerca Laguna, que elige siempre los momentos en que sus víctimas están más vulnerables.

- Hola Lorenzo, ya me han contado que te va muy mal, pero tú sabes que en mi casa siempre podrás dormir calentito.

- Laguna, siempre te he apreciado, pero lo único que me faltaba a mi esta noche es que tú me dieras por el culo. De todas las maneras, te lo agradezco.

Además de Laguna, retratado, a pesar de la amabilidad con la que se dirigen a él, como un elemento molesto que sale frustrado de sus intentos de acercarse a los hombres, hay dos personajes cuya homosexualidad se sugiere casi

como una broma. Se trata de dos de los *boys* de Lorenzo, el Huesitos y el Máquina, que en principio parecen tener una amistad, pero que al final comprobamos que han iniciado una relación porque se da un "piquito" en la boca a la vista de todos.

410 ~ *Raval, Raval...*, de Antoni Verdaguer (2006)

Es una película coral que, adoptando la apariencia de documental, traza una original radiografía social del barrio barcelonés del Raval. En ese entorno multicultural y multilingüístico se entrelazan las vidas de multitud de personajes, tal vez irrelevantes, pero profundamente reales. Las instancias políticas y culturales, las fuerzas del orden y los poderes económicos parecen estar muy alejados de las inquietudes de ese barrio popular, que se ve amenazado por un acción especulativa que tendrá como resultado el desalojo de sus gentes y la construcción de un complejo de hoteles y centros comerciales.

A través de situaciones breves que se suceden con agilidad y tienen lugar en viviendas, pisos patera, calles, plazas, bares, oficinas y comercios, se crea un conmovedor mosaico humano en el que interactúan estudiantes, estatuas vivas, cantantes callejeros, jubilados, camellos, prostitutas, delincuentes, músicos, comerciantes, inmigrantes ilegales, turistas, intelectuales... Entre todos esos personajes que van mostrando sus preocupaciones e inquietudes hay varios de ellos con una orientación sexual dudosa y otros explícitamente homosexuales. En ellos centramos la atención, para darnos cuenta de que tras una aparente intención normalizadora, lo que hay realmente es una sutil y cuidadosa problematización de la sexualidad entre hombres.

En una de las viviendas de renta antigua sobre las que pesa una orden de desalojo viven dos ancianos, un hombre y una mujer que comparten el piso desde hace años. Él es Ramón, que de joven fue transformista y al parecer cosechó grandes éxitos, pero que ahora vive apegado a su álbum de fotos antiguas y solo actúa muy de tarde en tarde en algún local. La visita de Alberto, un joven estudiante de periodismo que quiere entrevistarle reaviva un poco sus esperanzas e ilusiones. Alberto es un chico tímido, que se ve un poco abrumado por el desparpajo del anciano cuando éste comienza a enseñarle la ropa que usaba de joven y le pone un chalejo de lentejuelas por encima, para ver cómo le quedaría al chico.



Imagen 697: El deseo del anciano Ramón se despierta durante unos instantes con la visita de Alberto. *Raval, Raval...* (2006)

Fuente: DVD. Madrid: Nacadih Vídeo, 2007

- Ah, este me sentaba divino cuando me lo ponía. ¡Ligaba tanto!
- ... No te asustes, con el roce de la ropa no se contagia nada.
- Ya sé, perdona.
- A ti también te sentaría divino, con este cuerpo que Dios te ha dado.

Ramón aprovecha para acariciarle el cuello y el pecho, con evidente expresión de deseo, lo cual hace sentir un poco incómodo a Alberto. Nótese la vaga alusión que hace el anciano a un posible contagio, lo cual puede evocar en el espectador varias ideas: el contagio del sida, el contagio de su decadencia, el contagio de la homosexualidad misma.... En ese momento llega de la calle la anciana que vive con él, que se muestra inoportuna y deslenguada burlándose de él por intentar ligarse al chico cuando hace años que ni se la encuentra, e iniciando una discusión a gritos, con lo cual se interrumpe abruptamente la entrevista. Al final de la película, cuando ya han desalojado a los dos ancianos de su casa para llevárselos a una residencia, sabremos que el joven periodista mantiene aún algún contacto con Ramón porque le vemos haciéndole una visita.

En cierto momento del relato presenciamos una de las actuaciones del anciano transformista en un café y vemos cómo Alberto y su novia están grabándola en directo como parte de su reportaje. El hecho de que la historia incluya a un personaje de una edad tan avanzada tiene ya gran valor de por sí, dado que en nuestro imaginario cinematográfico escasean los homosexuales ancianos. Sin embargo, su caracterización no despoja al personaje de esa función de sorprender o de constituir una atracción de feria que ha sido tan habitual en nuestra tradición cinematográfica; además asocia de forma directa su figura con la idea de la muerte. El aspecto de Ramón es patético, con una espesa capa de maquillaje cubriendo su cara, peluca rubia, largas pestañas y una boca desdentada. En cierto modo esa imagen decadente de un hombre cuya vida está terminando y que entona una antigua copla como si fuera el canto del cisne, nos traslada la idea de un mundo que acaba, de una realidad social que esta a punto de sucumbir bajo la acción de las palas y máquinas excavadoras, para dar paso a las frías construcciones de los promotores y especuladores.

Flor maleva de suburbio,
de la gran Ciudad Condal,
enfermizos sin aroma,
sin belleza y sin color,
Es el triste barrio chino
donde acuden por su humor,
los vendidos de la vida
y los náufragos del amor
En sus lúgubres callejas
me he sentido estremecer (...)

Se da la circunstancia de que esta escena en la que el anciano Ramón entona esos tristes versos se encabalga con otra historia que ya había estado desarrollando el relato, y en las que estaban implicados dos personajes de dudosa sexualidad que aparecen retratados de forma envilecida.

Dos hermanas gemelas van a visitar a su madre prostituta a la cárcel. Un día el chulo de la mujer ahora encarcelada había llegado borracho a casa y había iniciado una violenta discusión para reclamarle el dinero que hubiera obtenido en las calles. Sus hijas intentaron calmar a ese hombre enfurecido, pero al final una de ellas tuvo que acuchillarlo para impedir que hiciera daño a su madre y a su otra hermana. Ahora nos damos cuenta de que es la madre la que ha cargado con la responsabilidad del crimen cometido, probablemente para proteger a sus hijas. Pues bien, el retrato que se había hecho de este hombre, tan odioso llamado Sebastián, ya había conseguido despertar el rechazo del espectador.

Sebastián colaboraba con una red de prostitución infantil y de mujeres africanas a las que extorsionaba, además de ejercer la usura y contratar cuando lo necesitaba a inmigrantes ilegales para trabajos sucios. Una noche mientras va acompañado de tres chicos marroquíes para apalea a unos morosos, Sebastián se cruza por casualidad con un señor de apariencia muy seria y muy correcta; se trata de Alfred Arias, un Doctor en Biogenética que ha venido a la ciudad para participar en un Congreso y también para echar alguna que otra cana al aire. En ese momento no median palabra, pero más tarde se encuentran en un local del barrio chino en el que está cantando un joven transformista. Sebastián está tomando una copa en la barra, y la cantante travestida se acerca de vez en cuando a él y se apoya sobre sus hombros mientras lleva a cabo su actuación hasta que Sebastián le dice molesto que se largue y le deje en paz. Se sienta entonces al lado de Sebastián el Doctor Arias, quien le comenta que ya le había visto antes, y muy bien acompañado.

- No es lo que parece... ¿quieres...?
- ¿Tienes algo que ofrecerme?
- Creo que sí ...

Ese "no es lo que parece", da a entender que el Doctor Arias había supuesto que Sebastián iba con los marroquíes con objetivos sexuales, y si piensa así tal vez sea porque conoce aspectos de su sexualidad que el espectador ignora. La posible ambivalencia sexual de Sebastián queda solo sugerida, pero en todo caso es uno más de los rasgos que lo envilecen. En cuando al Doctor Arias, pronto sabremos que lo que ha venido a buscar allí es un desahogo para sus impulsos pedófilos. De nuevo todo queda en la ambigüedad porque cuando le llevan a un lugar donde se oyen voces infantiles y le dejan mirar a través de una cortina para escoger, no queda claro cual es el sexo del infante elegido. La frialdad con la que adquiere estos servicios sexuales despierta la repugnancia moral del espectador, máxime cuando poco después vemos la comparecencia de tan respetable señor ante las cámaras de televisión.

Recordar por último otros dos personajes que incluye el relato, y que sin ser un modelo irreprochable de conducta, al menos tienen más posibilidades de granjearse nuestras simpatías. En otro de los pisos del barrio residen tres jóvenes actores que trabajan como estatuas vivas o haciendo teatro callejero. Se trata de una pareja de lesbianas formada por Raquel, española, y Guiomar, brasileña, además de Sergiño, un chico gay también brasileño. La única solución viable que encuentra Guiomar para poder quedarse en España con su novia es celebrar un matrimonio de conveniencia con un español. Después de mucho buscar encuentran a un chico de buena familia, Miguel, que necesita casarse para cubrir las apariencias y que además acaba juntándose con Sergiño. Después de celebrar la boda, los cuatro siguen dedicándose al teatro y se van a vivir juntos. En una habitación duermen Raquel y Guiomar; en la otra Miguel y Sergiño. Nótese que aquí gais y lesbianas se hallan ubicados en un ámbito específico y aislado del resto del cuerpo social.

411 ~ *Tu vida en 65 minutos*, de María Ripoll (2006)

Un domingo cualquiera en Madrid tres amigos que rondan los veinte años, Francisco, Javi y Dani, se reúnen para pasar el día juntos. Casualmente se enteran por la esquela del periódico de la muerte de un chico de su edad, un tal Albert, que por su nombre confunden con un antiguo compañero del colegio; Francisco comenta que le conocía poco, pero que un día vieron una película porno en casa y que se hicieron una paja, no mutuamente, sino cada uno la suya. Este comentario fugaz puede hacer que nos planteemos cuál es la preferencia sexual de Francisco, pero por ahora ese dato queda en el aire.

Tal vez porque no tienen nada mejor que hacer deciden ir al tanatorio, y aunque se dan cuenta de que no conocían al fallecido asisten al entierro y se comienzan a relacionar con los amigos del chico, que era hetero y se había suicidado por un desengaño amoroso. La experiencia les hace contactar con la idea de la muerte, un asunto que la gente de su edad, con toda la vida por delante, no suele plantearse.

Por la tarde los tres amigos acuden al estadio para presenciar en directo un partido entre el Real Madrid y el Barça, y mientras se desarrolla el juego empiezan a hablar de amor. Esta conversación tal íntima la van desgranando los tres personajes con algunos momentos de interrupción cada vez que estallan entre el público



Imagen 698: Arriba el canto del cisne de Ramón; abajo el respetable pedófilo sale en televisión. *Raval, Raval...* (2006)

Fuente: DVD. Madrid: Nacadih Vídeo, 2007

los gritos y aplausos en dependencia del desempeño de los jugadores. Javi cuenta que cuando trabajaba en un peaje se enamoró de una mujer porque al pagarle se rozaban las manos de forma muy sensual, y luego ella se despedía, pero nunca llegó a verla. Entonces habla Francisco:

- Pues yo me enamoré locamente de un chico que vivía cerca de mi casa. Recuerdo que era un chaval curioso. Siempre mordía los lápices y se los comía enteros. Nunca le dije nada, pero algunas veces le robaba los lápices, y me los guardaba.

Es entonces cuando los espectadores advierten la orientación sexual de Francisco. La reacción neutra de Javi y Dani, que se limitan a escuchar, nos revela que probablemente ya conocían las preferencias de su amigo; esto constituye un mensaje plenamente normalizador. Por último, Dani explica que ha salido con muchas chicas, pero que todo fueron rollos pasajeros y que nunca se ha enamorado.

Más adelante, Francisco le explica a Javi, que trabaja como dibujante y siempre tiene lápices a mano, que él es aquel chico del que se había enamorado, que lo adoraba, pero que nunca se había atrevido a contárselo, y que en todo caso eso es algo perteneciente al pasado, porque el amor fluctúa. Javi no se toma esa revelación como una ofensa, sino que por el contrario le hace sentir cierto orgullo; únicamente se pregunta qué puede haber cambiado en él para que Francisco dejara en cierto momento de adorarlo. En todo caso al día siguiente le gasta una pequeña broma como señal de amistad y de complicidad: le regala un lápiz que ha mordisqueado a conciencia, para que Francisco lo añada a su colección.

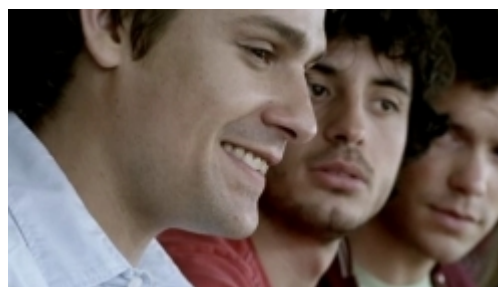


Imagen 699: Francisco cuenta a sus amigos que se enamoró de un chaval, sin conflicto alguno. *Tu vida en 65 minutos* (2006)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

412 ~ *La máquina de bailar*, de Oscar Aibar (2006)

Es una comedia juvenil que tiene la intención de despertar el interés por la música y la danza modernas. Para ello presenta de forma amena los distintos ritmos y pasos de baile con entretenidas coreografías; además salpimenta el guión con buen número de chistes escatológicos y verdes con objeto de mantener la atención y la diversión de su potencial público. La historia cuenta cómo un grupo de chicos de Madrid que frecuentan unos futbolines llenos de máquinas de videojuegos se inscriben en un concurso internacional de baile con una máquina de bailar que va marcando con señales luminosas los pasos que deben ir dando en dependencia de la música que esté sonando. Después de muchas dificultades e incluso peligros, logran ganar el concurso.

El protagonista es Dani, un jovencito común y corriente que trabaja de cajero en un hipermercado. Le encantan las chicas, y al final de la historia además de triunfar en el concurso de baile obtendrá el amor de la jovencita que le gusta. Pero a medida que avanza la historia Dani tiene que superar varias situaciones que potencialmente podrían hacerle dudar de sus preferencias. La principal prueba es la que le plantea Richi, el guarda de seguridad del supermercado en el que trabaja, cuando le invita una noche a su casa. Dani se resiste, como si temiera que algo raro va a ocurrir, ya que las intenciones del Richi no son demasiado claras. En su casa intenta que fume con él en una pipa de agua, pero el chico declina la invitación. Al final Richi le muestra una gran serpiente Boa del Amazonas y le encarga que se la cuide durante unos días que va a estar fuera. Le pide que la acaricie y la coja en la mano. Pero mientras Dani agarra con una mano la cabeza de la inmensa serpiente, Richi le coge a Dani por sorpresa la otra mano y se la lleva a los genitales, para luego decir:

- Mira Dani, ahora tienes en tus manos las dos cosas que más me importan en este puto mundo. Tranquilo, que no soy maricón ¿eh? Estuve en la legión pero no soy maricón. Si he hecho esto es para que te des cuenta de la importancia que tiene este animal para mí.



Imagen 700: Richi, portador de la inmensa serpiente, simboliza el pene tentador. *La máquina de bailar* (2006)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2007

Nótese que a pesar de toda la palabrería empleada por Richi para justificar sus actos, lo cierto es que encarna una figura masculina que esta tentando al joven héroe para desviarle hacia la homosexualidad. La

simbología de la serpiente es bastante evidente: se trata de la tentación que puede suponer para cualquier hombre el pene de otro. Una tentación que es necesario evitar para transitar hacia la sexualidad heteronormativa.

Hay otra ocasión en la que Dani se ve expuesto a una situación equívoca, pero todo queda en un mero chiste. Está practicando ante la casa de la chica que le gusta, con los ojos cerrados, las palabras adecuadas para expresarle que la quiere. Al abrir los ojos y alargar las manos para regalarle un peluche, resulta que se encuentra con que enfrente tiene al conserje, un hombre mayor y bastante amanerado, que le responde:

- Gracias, hombre, adoro los peluches, y respecto a lo del sexo, la verdad, yo prefiero que nos vayamos conociendo más poquito a poco.

Lo grotesco de un señor homosexual de esa edad comportándose como una jovencita pudorosa es lo que pretende despertar la carcajada y lanzar también la idea de que ese tipo de relaciones no son las adecuadas para Dani.

El espectador se da cuenta de cuáles son las preferencias sexuales de los personajes, no porque se les ponga etiquetas específicas, sino por la forma en que expresan su deseo. En el establecimiento de videojuegos hay un empleado, Gutiérrez, que no reprime la atracción que siente hacia los jovencitos que lo frecuentan. Así un día vemos cómo una señora con dos niños le pregunta muy animada cómo funciona la máquina de bailar. El después de explicárselo le contesta con todo desparpajo:

- A mi me vuelve loco, sobre todo si los chavales llevan ropa ajustada. Mire como sudan, da gusto verlos. Cómo se les pega la camiseta, cómo se les marcan los muscilitos...

A la señora, no parece gustarle nada el comentario, ya que sale de allí precipitadamente con sus hijos. Sin embargo, al grupo de jóvenes y a su jefe, el encargado de los billares Johnny, eso les trae sin cuidado, de forma que Gutiérrez sin ser un tipo demasiado atractivo es aceptado en el grupo tal como es.

Más adelante, cuando forman el equipo de bailarines que competirá en el concurso y entra en él Salvador, un chico un poco tonto pero que baila estupendamente y da la impresión de ser gay, vemos cómo un día Gutiérrez baila y se insinúa pícaramente a Salvador, y cómo éste, dándose cuenta del deseo que ha despertado en ese hombre mucho mayor que él, se limita a sonreír y parece dudar. Solo al final de la historia sabremos que los dos han iniciado una relación, porque se les ve juntos como pareja cuanto todos están celebrando la Victoria en el concurso de baile. Eso sí, van vestidos con un estilo de ropa proveniente de la subcultura gay y Salvador asegura que con el dinero que ha ganado van a montar una tienda de ropa muy ceñida,

El hecho de que el relato incluya a estos personajes y que sus preferencias sean aceptadas sin estridencias revelan que en conjunto, el relato tiene una intención normalizadora, Aunque eso sí, deja claro que para el joven héroe Dani lo deseable es que transite hacia la heterosexualidad exclusiva.



Imagen 701: Chiste facilón a costa de un conserje afeminado. *La máquina de bailar* (2006)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2007

413 ~ *Spinnin'*, de Eusebio Pastrana (2007)

Es una cinta innovadora en cuanto a sus procedimientos narrativos, ya que anima al espectador a reconstruir la historia central presentándonos retazos de ella de forma aparentemente inconexa. Además se va intercalando escenas de teatro callejero que nos hablan de otros personajes que de modo paralelo experimentan sus propias vivencias. La intención global de la película es lanzar un mensaje normalizador en cuanto a la diversidad sexual, ensalzar valores como la amistad y la solidaridad, así como reivindicar la posibilidad de adoptar a las parejas del mismo sexo.

Estamos en el año 1995. Los protagonistas son una pareja bien avenida, Omar y Gárate, que llevan ya varios años viviendo juntos en el centro de Madrid. Ambos tienen unos treinta años y disfrutan de una sexualidad placentera que se lleva en varias ocasiones a la cámara con un agradable erotismo. Omar es un abogado que está implicado en casos judiciales como los de las madres lesbianas que intentan impedir que les arrebaten a sus hijos. Su máxima ilusión es poder tener un hijo o adoptarlo para criarlo con su pareja, pero Gárate es reticente en principio a asumir esa responsabilidad, ya que se siente como si él mismo fuera un chiquillo. No obstante la pareja tienen una buena comunicación y supera sus diferencias dialogando con apertura y llegando a acuerdos. Así Gárate, consciente de lo importante que es para Omar cumplir su sueño, termina por apoyarle incondicionalmente.

Omar y Gárate conciben su identidad homosexual como algo permanente e inalterable, un concepto muy

propio de nuestra época que contrasta con otros puntos de vista menos monosexistas. Este choque de conceptos se refleja muy bien cuando Gárate se encuentra con su padre, al que hace tiempo no había visto.

- Bueno, ¿y tú cuándo vas a tener un niño? A tu madre le hubiera hecho mucha ilusión tener un nieto tuyo.
- ¿Y a ti?
- Tu hijo llevaría mi apellido, si no se va a perder.
- Ah, es eso (...) Papá. los maricas no tienen niños.
- Alguno sí, coño ... podrías probar con alguna mujer, a lo mejor te aficionabas y cambiabas, elegías.
- ¿Probar? ¿Tú que vives, en la Edad Media, o qué?. Papa, los maricas no probamos mujeres. No elegimos. Nos gustan los tíos, así de fácil. No cambiamos. A mí me gustan con pelos en el pecho, qué le voy a hacer. Yo nunca voy a tener un hijo.

La noción de Gárate tiende al esencialismo: él es así y no tiene por qué cambiar, lo cual es perfectamente comprensible teniendo en cuenta que le va estupendamente con su pareja masculina. Su padre tiene un concepto diferente: si uno quiere tener una familia e hijos puede hacerlo aunque su preferencia sexual vaya dirigida hacia los hombres. En este sentido el relato se posiciona claramente a favor de la postura de Gárate y retrata a su padre viudo como un carcamal con ideas anticuadas al que se llega a ridiculizar poniendo en su mente una duda absurda: si él es viudo y se casa con otra viuda, ¿qué pasará cuando hayan muerto?. ¿Se encontrarán los cuatro arriba en el cielo?. Obviamente esta idea supersticiosa es risible, pero la que le había planteado el padre a su hijo es mucho más razonable: que en realidad en el sexo hasta cierto punto se puede elegir.

Uno de los intentos de Omar para tener un hijo es llegar a un acuerdo con una pareja de lesbianas para inseminar de modo natural a una de ellas y luego compartir la crianza. Inicialmente ni Omar ni Gárate consiguen una erección en esa situación y las mujeres deciden finalmente tener su hijo pero no compartir la paternidad con nadie porque lo ven demasiado complicado. Luego Omar lo intenta con una chica que está sola y se ofrece a tener un hijo con él, pero éste no quiere hacer el paripé de tener que casarse y fingir con los padres de ella.

La solución la encuentran finalmente con Raquel, una chica portadora de sida que está embarazada. Durante todo el relato habíamos visto a Raquel que, encarnando una especie de figura alegórica, abordaba a hombres por la calle para pedirles que fueran su pareja como si estuviera loca, pero nadie se había parado a escucharla realmente. Ellos sí tiene paciencia para sentarse con ella, y se enteran de que Raquel había ayudado a morir a su pareja aquejada de sida, que ahora está sola y embarazada. Raquel no está loca, sino que busca desesperadamente la futura seguridad del hijo que lleva en las entrañas. Omar y Gárate le proponen que se case con uno de ellos y se comprometen a cuidarla a ella y su hijo.

El niño al nacer no es seropositivo y Raquel muere después de algún tiempo, pero para que su hijo la conozca cuando sea un poco mayor le deja un vídeo grabado con mensajes llenos de cariño. Y así se despiden también del espectador: una larga secuencia con fondo musical, como si fuera un vídeo clip, en que la gente se besa independientemente de su sexo y hacen *Spinnin'*, de ahí el título de la película: dan vueltas con gran alegría a solas, en pareja o en grupo, como signo de libertad y de expansión.



Imagen 702: Omar y Gárate le proponen matrimonio a Raquel. *Spinnin'* (2007)

Fuente: DVD. Madrid: Pride Films, 2010

414 ~ XXY, de Lucia Puerzo (2007)

Desde la peculiar *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán (1972), y *El transexual*, de José Jara (1977) el cine español no había vuelto a tratar en profundidad el tema de la intersexualidad; cuando años después volvió a hacerlo sería con XXY, un filme de extraordinaria calidad, coproducido por Argentina, España y Francia.

El trabajo de la directora argentina cuestiona de raíz las prácticas médicas que, en su afán por amoldar los cuerpos intersexuales y adaptarlos al dualismo de género, se encarnizan aplicando tratamientos quirúrgicos a los bebés nacidos con ambigüedades genitales. ¿Que es más adecuado, intervenir prematuramente para asignar un sexo al bebé hermafrodita, o es preferible darle tiempo para que defina su identidad de género con los menores condicionamientos posibles.?

Aunque el título XXY alude al Síndrome de Klinefelter, que se produce cuando en un varón XY existe un gen femenino X de más, el personaje que muestra la película no se corresponde con los síntomas que

habitualmente presentan las personas con esta anomalía genética. Debemos entender por tanto que el título se emplea para referirse al hermafroditismo en general; que no pretende ceñirse al rigor científico, sino lanzar el mensaje a la sociedad de que las diferencias biológicas son parte de la naturaleza humana, y que ejercer acciones médicas precipitadamente, con objeto de amoldar los cuerpos y así poder encasillar a las personas como varones o como hembras, puede ser un error. Es este un debate abierto en la profesión médica.

Álex fue el nombre, deliberadamente ambiguo, que sus padres eligieron para esa criatura que les nació con genitales masculinos y femeninos. Su padre Kraken se opuso desde el principio a que la operaran para retirarle el pene, porque sentía que su hija era perfecta tal como era; su madre, Suli, más proclive a seguir los consejos médicos, aceptó sin mucho convencimiento el punto de vista de su marido. Álex fue educada como una niña, y sus padres se mudaron de Buenos Aires a una zona rural de Uruguay, para que su hija se criara sin presiones sociales por ser diferente. Ahora Álex tiene 15 años y aspecto de mujer, con unos senos incipientes provocados por el tratamiento hormonal que se administra para mantener su apariencia femenina. Pero al mismo tiempo cuenta con un pene y unos testículos plenamente funcionales que están empujándola hacia la masculinidad. Es una joven despierta y alegre, al mismo tiempo que enérgica y un tanto descarada. Últimamente ha dejado de tomar las pastillas por decisión propia.



Imagen 703: Arriba Álex penetra a su amigo. Abajo los chicos del pueblo violentan a Álex porque su hermafroditismo les despierta la curiosidad. XXY (2007)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009

Por iniciativa de Suli, la familia recibe la visita de Ramiro y Érika, que vienen con su hijo Álvaro desde Buenos Aires. Kraken se disgusta cuando descubre que Ramiro es cirujano plástico y que el objeto del viaje es estudiar a su hija para una posible operación. Él quiere que Álex madure sin injerencias, y en todo caso, no está dispuesto a hacer nada con lo que su hija no esté plenamente de acuerdo.

Por su parte, Álex decide seducir a Álvaro para tener con él su primera experiencia sexual. Ya desde el primer momento en que le ve, se lo pide sin ningún tapujo. Álvaro poco a poco va prendándose de los encantos de Álex y se hacen amigos. Una tarde, cuando están tumbados junto al mar, cerca de la casa, Álex le insiste en mantener una relación sexual. Álvaro está reticente. Ignora la peculiaridad corporal de Álex, pero sabe que hay algo extraño en ella, porque en el pueblo todos la miran raro, y le pide explicaciones, pero ella no responde a sus preguntas y se marcha enfadada hacia la casa. Álvaro le sigue, y finalmente los dos jóvenes tienen su encuentro sexual en el desván.

La escena se recrea con un largo primer plano que dura unos dos minutos y que nos permite contemplar lo que ocurre en la penumbra desde muy cerca, pero de modo fragmentario, ya que la cámara enfoca alternativamente las

caras, los cuerpos, las nalgas de los personajes. Álex es la que toma la iniciativa: se besan, se desnudan parcialmente. Álvaro queda tumbado boca abajo y Álex lo penetra largamente. Ambos parecen estar disfrutando, por sus gemidos, pero la escena se ve interrumpida por Kraken, que desde fuera observa lo que ocurre. Cuando ellos se dan cuenta, Álvaro sale corriendo hacia el bosque, donde parece muy conmovido por lo ocurrido, pero también muy excitado sexualmente, ya que se apoya en un árbol y se masturba. Por su parte Álex se queda a solas, llorando.

Lo ocurrido deja perplejos a todos por su espontaneidad. Los dos jóvenes están confusos. Álex dice que no sabe si le atraen los hombres o las mujeres; Álvaro, admite que le gustó y le pide que terminen lo que empezaron. Pero Álex no querrá ya repetir la experiencia, especialmente después de ser atacada por unos chicos del pueblo que para satisfacer su curiosidad le bajan pantalones y se sorprenden al comprobar que tiene los dos órganos genitales -"es una pija, tiene los dos"- dice uno de ellos, que muy excitado está a punto de violarla.

Por su parte Kraken, después de consultar con un hombre que en su momento estuvo en la misma situación que su hija, se operó para quitarse el pene y transformarse exclusivamente en mujer, pero luego se arrepintió y dio marcha atrás para volver a convertirse en hombre, decide dejar elegir a Álex su propio camino. Ella aún no sabe cual es su identidad sexual -si se siente hombre o mujer- y tampoco su orientación sexual, aunque tal como le confiesa a Álvaro cuando se despiden, se ha enamorado de él. Finalmente Álex opta por interrumpir el tratamiento con corticoides, dejar que el cuerpo siga su desarrollo natural y asumir las

consecuencias, que posiblemente serán el crecimiento del vello y la masculinización de su cuerpo.

415 ~ *Clandestinos*, de Antonio Hens (2007)

Es un drama que combina distintos aspectos del cine quinqué, el de acción y el romántico. El protagonista es Xavi, un chico que huye de un centro de menores acompañado de otros dos chavales y se esconde en Madrid. Su atracción hacia los hombres maduros y el hecho de que ejerza esporádicamente la prostitución no constituye el conflicto central de la trama. El conflicto reside más bien en su posicionamiento político a favor de ETA por influencia de su antiguo amante vasco Iñaki, y su transición hacia posturas más españolistas de la mano de un policía llamado Germán con el que acaba como pareja.

Por escenas retrospectivas nos enteramos de que Xavi fue abandonado de niño y vivió su infancia y adolescencia en centros de acogida. En una de sus escapadas conoció a Iñaki, un hombre maduro que lo recogió en la carretera y lo llevó a su caserío para mantener sexo a cambio de dinero. Probablemente sus carencias afectivas y la necesidad de una figura paterna hicieron que Xavi se amparara en este hombre que, además de convertirse en su amante, le instruyó en la ideología independentista de ETA y en sus procedimientos terroristas hasta convertirlo en un fanático de la causa. De esa forma durante el tiempo que estuvo con él Xavi aprendió el euskera, y aunque era originario de Sevilla llegó a considerarse vasco y se incorporó a la kale borroka. Tras ser detenido por lanzar un cóctel molotov contra un ertzaina durante unos disturbios callejeros, Xavi fue recluido en el centro de menores del que acaba de escapar.

Ya en Madrid el chico intenta localizar a Iñaki por teléfono, pero no lo consigue. Para sobrevivir se dedica a hacer chapas en un centro comercial y es entonces cuando conoce a Germán, un hombre ya maduro al que pide ochenta euros por irse a su casa. Éste le deja ducharse, le invita a cenar y le trata amablemente. Esa noche Xavi se queda a dormir con él, aunque todo detalle del encuentro sexual entre ellos se omite. Por la mañana el chico se da cuenta de que ha pasado la noche con un policía, así que le roba el dinero que tiene en la cartera y una pistola; cuando Germán intenta impedirlo éste le insulta llamándole "txakurra de mierda", le da un fuerte golpe en la cabeza y sale huyendo. Germán le ligue la pista y se entera de quién es.

Tras cometer un atentado un tanto chapucero en el cual derrumba con una bomba casera la bandera de España que hondea en la Plaza de Colón en Madrid, Xavi intenta contactar de nuevo con Iñaki para demostrarle que ya está preparado para incorporarse a la organización terrorista y también porque sigue algo apegado a él. Iñaki sin embargo ve una amenaza en el hecho de que el chico le busque, porque a través de Xavi la policía puede dar con él. Concierta así una cita con la intención de eliminarle, pero precisamente cuando va a ejecutarlo fríamente aparece Germán, que abate al terrorista de un tiro y salva al chico, aunque también resulta herido. En una escena un tanto melodramática Xavi corre hacia Germán y lo abraza llorando.

De vuelta en el centro de menores dos funcionarios gastan una broma a Xavi. Lo arrastran desde el patio con cierta violencia hasta un cuarto y lo empujan dentro. Allí lo espera Germán que utilizando sus influencias ha preparado un bis a bis sorpresa. Los detalles del encuentro sexual se omiten también en esta ocasión. Con esta situación tan divertida se pretende lanzar un mensaje de normalización, ya que los funcionarios lejos de escandalizarse se hacen cómplices de Germán en cuanto a su relación amorosa.



Imagen 704: Carátula del dvd de *Clandestinos* (2007)

Fuente: DVD. London: Peccadillo Pictures, 2010

416 ~ *Barcelona (un mapa)*, de Ventura Pons (2007)

En el barrio barcelonés del Ensanche, en un piso de renta antigua, un matrimonio de ancianos, Ramón y Rosa, convive con tres realquilados: una profesora de francés madura, un vigilante de seguridad separado y una joven sudamericana que trabaja en un restaurante.

Ramón fue portero del Liceo hasta el incendio que lo destruyó en 1994. Le gustaba entrar en el guardarropía y probarse esos vestidos femeninos tan espectaculares de las distintas óperas; desde entonces conserva una afición íntima de travestirse que no está relacionada con la orientación de su deseo. La motivación es sencilla: "Cuando te disfrazas es como si fueras otro, como si el disfraz te diera algo que no tienes."

Rosa tiene un hermano cincuentón, Santi, al que vemos caminando de noche por un callejón y entrando

en una sauna después de asegurarse de que nadie le está viendo. El hecho de que la carta de presentación de este personaje lo ubique en un lugar de encuentro para hombres revela la centralidad que tiene la sexualidad en su retrato. Dentro del establecimiento contacta con un joven que se le insinúa y al que se lleva a su casa para mantener un encuentro sexual. Justo en el momento en el que acaban de llegar se oye la voz de Rosa en el contestador. La escena de Santi en su casa con el joven se interrumpe ahí, sin que aún haya ocurrido nada, y da paso a una larga secuencia en la que Santi ha ido a visitar a su hermana Rosa y juntos recuerdan momentos de su pasado, hacen comentarios sobre el urbanismo de Barcelona y hablan de otras trivialidades. Santi es médico cirujano y ahora trabaja con chicas anoréxicas. Rosa le comenta que su marido quiere hablar



Imagen 705: El joven chaperero penetra a Santi en *Barcelona, un mapa* (2007)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2008

con él de algo personal, y le pide que venga otro día, pero Santi parece reticente; ella le dice que si acepta, le dejará leer su diario, lo cual a él le despierta gran curiosidad. Después de una larga charla Rosa le pide que se quede a dormir, pero Santi le explica que no puede. Le cuenta que ha conocido esa tarde a un chico, y es entonces cuando se hace saber al espectador lo ocurrido esa tarde con breves imágenes que se intercalan con la conversación que mantienen él y su hermana. Mientras preparaba un par de copas y buscaba un tema de conversación el chico se durmió. Prefirió no despertarlo. Las imágenes, enmarcadas en breves flashes luminosos que van acompañados del sonido de un gong, nos ofrecen alguna información que Santi no le ha transmitido a su hermana: antes de irse puso unos billetes encima de la mesa, lo cual nos indica que probablemente el chico sea un chaperero, y se fue dejando al joven desnudo sobre el sofá. Ante el miedo y asombro de

Rosa por el hecho de que haya sido capaz de dejar solo a un desconocido en su casa, su hermano bromea burlándose del tópico que asocia homosexualidad con criminalidad: dice que no espera encontrarle cuando vuelva, pero que si sigue allí lo matará, mañana saldrá en los periódicos, luego lo meterán en la cárcel y ella tendrá que venir a visitarlo.

Cuando Santi ya se ha ido, vemos la intrigante estampa de Ramón y Rosa que están solos y se caracterizan él de hombre y ella de mujer. La conversación entre ellos nos revela que su plan es que cuando Ramón haya muerto ella pueda seguir cobrando su pensión, pero para eso necesitan que su hermano firme en el acta de defunción que la fallecida es ella. Al nombrar a su hermano hay un cambio brusco de escenario, y de nuevo enmarcado por la luz del flash y el sonido de un gong, vemos lo que hace en ese momento Santi. Está siendo penetrado por el joven chaperero, con gestos y gemidos ligeramente exagerados; esta imagen tiene menos color y es más granulada, tal vez para transmitir la idea de lo ajenos y distantes que son los mundos de Santi y de su hermana.

A medida que continua la conversación entre Ramón y Rosa siguen produciéndose revelaciones. Ella le cuenta que Santi en realidad no es su hermano, sino su hijo y resultado una relación sexual que mantuvo voluntariamente con su padre; las imágenes que lo describen este encuentro son similares en cuanto a la separación con los flashes y el gong, pero con la diferencia de que representa un encuentro con mayor ternura y menos genital. Santi aún no lo sabe, pero lo sabrá cuando haya leído el diario.

417 ~ *Chuecatown*, de Juan Flahn (2007)

Es una comedia negra de temática gay con tintes costumbristas que parodia el género policiaco y cuya trama se desarrolla en el emblemático barrio gay de Madrid. Una inmobiliaria dirigida por Víctor, un gay sofisticado de cuerpo esculpido, vestir intachable y caros perfumes, pretende tal como él mismo anuncia con gran pedantería "que este barrio sea un modelo donde las parejas gais tengan por fin un verdadero espacio donde mostrarse con naturalidad." Pero los métodos para transformar Chueca en ese lugar sofisticado con el que sueña no son demasiado ortodoxos: para conseguir pisos y poder remodelarlos se dedica a intentar convencer a las ancianas que los habitan de que se los vendan y en el caso de no conseguirlo las ahorca y las rocía con su perfume a modo de marca.

En contraste con este odioso psicópata los otros dos protagonistas de la historia son Leo y Rey, una pareja de jóvenes cercanos a la estética de los osos (barbas, cuerpos sin depilar, algo obesos y nada interesados en los gimnasios ni en las ropas de diseño). Son juguetones, divertidos y les encanta el sexo. Leo, profesor de autoescuela, y Rey, fontanero, se ven continuamente sometidos a apuros económicos pero son felices así. Además son tiernos con su vecina anciana, a la que ayudan cuando lo necesita, y ella agradecida les devuelve los favores con platos de callos y de fabada.

Cuando la vecina de Leo y Rey muere víctima del asesino de viejas, Rey pasa a ser el principal sospechoso, ya que la anciana le ha dejado en herencia la casa, agradecida por el trato recibido por su vecino. Para mayor complicación Rey se trae a su madre Antonia para que viva en el piso que acaba de heredar y ésta haciendo el papel de suegra malvada y entrometida, no cesa de confabular para conseguir que su hijo se separe de Leo. Como le comenta Antonia a Mila, la inspectora que está investigando las muertes:

Antes te salía un hijo maricón como los nuestros, y era un chollo porque te cuidaba de por vida... pero ahora como se pueden hasta casar te dejan tirada.

Después de distintas peripecias, cuando ya se ha descubierto que el asesino es Víctor, hay un momento en que éste secuestra a Leo y a su suegra Antonia para eliminarlos. En una aparcamiento Víctor apalea a Leo con unas actitudes y palabras que constituyen una parodia de unos valores fascistas que recuerdan a la idea del superhombre, y que aquí quedan asociados al mundillo gay más refinado y más pijo. Mientras le pega patadas va exponiendo su ideario.

Los viejos no tienen cabida en mi plan, pero las maricas como tú tampoco. Si es que no os cuidáis, joder. ¿Dónde está vuestra autoestima?. No cumplís los requisitos mínimos: sensibilidad nula, ambición cero, y no os dedicáis ni al arte ni a la moda. (...) Mira mi cuerpo. Está lleno de vida. Pero tú no eres más que un gordo.

Mila, la inspectora, es quien se encarga de eliminar a Víctor de un tiro y todo tiene un final feliz para Leo y Rey, que vuelven a ser los osos alegres y retozones que eran.



Imagen 706: Arriba Víctor, en quien confluyen los valores fascistas con los de los gays refinados; abajo Leo y Rey, una pareja de osos juguetones. *Chuecatown* (2007)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2008

418 ~ *Vida de familia*, de Llorenç Soler (2007)

Es una producción para la televisión que dice estar basada en hechos reales. Cuenta las dificultades que encuentra para acceder a la inseminación artificial una pareja de mujeres que quieren tener un hijo juntas y la solución que encuentran. El relato adopta un tono ligeramente reivindicativo, y va en la misma línea que otras películas europeas y americanas que tratan de difundir la idea de que la orientación sexual de los padres y cuidadores no es un factor que impida la crianza de niños felices, ya que lo decisivo es que crezcan en un ambiente que les aporte estabilidad y cariño.

En el 2002 Marta está a punto de cumplir los cuarenta y quiere aprovechar que aún es fértil para tener un hijo, pero su novia Vanesa, una actriz mucho más joven que ella, no muestra inicialmente ningún entusiasmo ante la idea de ser madre. Marta asegura que ella se enamora de las personas, y en el pasado mantuvo relaciones con hombres, pero dado que ahora está enamorada de Vanesa, no concibe la posibilidad de crear una familia con alguien que no sea ella. Por su parte Vanesa ama mucho a Marta, pero no quiere ataduras que dificulten su progreso profesional como actriz; no obstante, después de pensárselo bien Vanesa accede a los deseos de Marta y acepta tener el bebé con ella y hacer el papel de madre.

Durante una temporada que está rodando una película para la televisión por distintas zonas de España, Vanesa hace amistad con una pareja de chicos gays, Xavi, que es cámara de cine, y Miguel, que es director de una sucursal bancaria. Entretanto, Marta acude a la sanidad pública y privada para acceder a la inseminación artificial, pero solo encuentra dificultades por su edad y por no estar casada. Tampoco la adopción parece ser



Imagen 707: El niño se siente afortunado por tener tanta gente que le quiere, en *Vida de familia* (2007)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular

una opción viable, de modo que solo les queda la posibilidad de que un conocido les done el semen. Entre varios candidatos eligen a Xavi porque es guapo, sencillo, generoso y buena persona. Miguel, lejos de oponerse, anima a su novio a dar ese paso; con gran sentido del humor dice sentirse orgulloso de que le hayan elegido a él, porque eso confirma su buen gusto, y se ofrece a apoyarles en todo, haciendo el papel de padre consorte, de padrino, de tío o de lo que sea.

Las dos parejas organizan entonces una ceremonia especial para la concepción de una nueva vida. Después de cenar comienzan a hacer el amor en habitaciones separadas, y cuando el semen de Xavi está preparado en una jeringuilla, llama a la puerta y se lo ofrece a ellas con mucho cariño. Acaban los cuatro juntos, desnudos y felices por ese acto de amor tan original que acaban de llevar a cabo. A los nueve meses el niño nace, y tres años después todos se reúnen para asistir a la boda civil que Miguel y Xavi van a celebrar aprovechando el reciente cambio legislativo. En un monólogo interior el niño expresa lo feliz que se siente por tener dos mamás, una abuela, y tanta gente que le quiere.

419 ~ *El hombre de arena*, de José Manuel González-Berbel (2007)

Es una película ligeramente reivindicativa que nos traslada a un hospital psiquiátrico de finales de los años 60. La llegada de la doctora Carmen, una mujer sensible inteligente y entregada a su profesión, hace que el director del hospital, el doctor Burgos, tenga que ir flexibilizando a regañadientes sus viejos métodos basados en la humillación y la violencia. El único tratamiento invasivo que se menciona explícitamente aquí es el electroshock, que se aplica a uno de los enfermos más violentos y que tiene un resultado no deseado, ya que acaba asesinando a otro.

Desde el principio de la película, sabemos que hay un hombre encerrado y aislado permanentemente en una celda, al que únicamente se le permite salir a pasear cuando no esté a la vista de otros pacientes. El por qué es un misterio, ya que el doctor Burgos le dice tajantemente a la doctora Carmen que ese es un asunto en el que no tiene que intervenir. Cuando destituyen al doctor Burgos como director sabremos por fin que el misterioso paciente, de treinta años, llevaba ya cinco meses encerrado a petición de su padre, un militar que quería ocultar a su hijo. La justificación, poco creíble, es que de ese modo se evitaba un mal mayor, porque a los "violetas" se les hacía cosas mucho peores en los lugares donde los encerraban. Lo vemos salir de su encierro sin emitir ni una sola palabra y con aspecto de haber sufrido algún tipo de daño cerebral inconcreto, asunto éste en el que el relato prefiere no entrar.

Lo cierto es que con esa referencia tan superficial el filme desaprovecha la oportunidad de profundizar en el asunto de la patologización de la homosexualidad en la España de la época, un tema por cierto muy poco tratado; tampoco da la posibilidad al "violeta" sin nombre de expresar sus propias ideas ni se adopta una postura al respecto; la protagonista, la idealizada doctora Carmen, parece desconocer totalmente el asunto de la homosexualidad.

420 ~ *Lola, la película*, de Miguel Hermoso (2007)

Amena biografía de la famosa artista folclórica Lola Flores, la Faraona, desde su infancia en el Jerez de los años treinta, en que ya daba muestras de su talento para el baile y el canto, hasta el nacimiento de su primera hija.

Incluye la figura de Carlitos, un bailarín que es el mejor amigo de Lola desde el inicio de su carrera artística en Andalucía, y que aparece aceptado por su entorno. Poco se dice de su vida íntima, ya que sus apariciones intermitentes en el relato van en función de la protagonista. Carlitos influye de forma positiva en la trayectoria de Lola, ya que por ejemplo la anima para que acuda a unas pruebas y así es como consigue su primer papel como gitanilla en el cine. Posteriormente Lola lo contrata cuando inicia su próspera colaboración con el cantaor Manolo Caracol, con el que mantuvo una tormentosa relación.

Aunque desde el principio se puede adivinar la homosexualidad de Carlitos por su ligera pluma, eso no se hace explícito hasta un día que está con Lola en un bar y bromean acerca de un guitarrista en el que se han fijado, Antonio González "El Pescaílla", el futuro marido de Lola. Carlitos le comenta que no ha visto gitano más guapo, y que "está que cruje", pero que no tiene nada que hacer porque quien le gusta a Antonio es ella.



Imagen 708: El bailarín Carlitos influye positivamente en la trayectoria de La Faraona en *Lola, la película* (2007)

Fuente: DVD. Barcelona: Sav, 2007

421 ~ ¿Y tú quién eres? de Antonio Mercero (2007)

Es una comedia dramática un tanto edulcorada que cuenta el pequeño drama que vive Ricardo, un anciano que padece alzhéimer y que goza de muy buena posición social, cuando tiene que pasar el verano en una residencia de lujo porque sus familiares no pueden ocuparse de él. La convivencia con su ameno compañero de cuarto Andrés, que es muy divertido y asegura ser un coleccionista infatigable de condones, y con la simpática mujer que se encarga de atenderle, hace que supere, al menos en parte, su tristeza.

Dentro de la caracterización psicológica de los personajes, se retrata de forma acertada las actitudes habituales entre los hombres que en nuestra cultura han sido socializados para rechazar sus impulsos homosexuales y que han creado fuertes contra-actitudes al respecto. Sin que aparezca ningún personaje que sea realmente homo o bisexual es ese un tema que sale con alguna frecuencia en los diálogos, muy ñoños la mayoría de ellos. Así, cuando un día el hijo de Ricardo le llama desde Santander y le pregunta cómo se siente y si se entiende bien con su compañero de cuarto, el anciano le contesta:

- Bien, muy bien. Es un poco rarito, pero muy bien.
- ¿Rarito? Oye, ¿no será homosexual?
- No, eso no, es que colecciona preservativos ...

La forma algo brusca y el tono de preocupación con el que el hijo le pregunta a su padre si no será homosexual su compañero de cuarto, deja claro que en esa familia de clase alta y mentalidad conservadora ese es ese un asunto delicado que no está muy bien visto. La idea prejuiciosa que se transmite al espectador, sin cuestionarla, es que sería negativo que dos ancianos con distintas preferencias sexuales compartieran habitación e hicieran amistad. Otro detalle parecido lo vemos cuando más tarde al abuelo le dan una pulsera identificativa dado que está perdiendo la memoria. y él no quiere ponérsela porque en su opinión "usar pulsera es de mariquitas".

422 ~ *Atasco en la Nacional*, de Josecho San Mateo (2007)

Es una comedia veraniega que incluye a una pareja de gays recién casados para poder hacer a su costa una serie de chistes facilones. El protagonista es Manolo, un padre de familia que va acompañado de su mujer y sus tres hijos a una ciudad costera para pasar las vacaciones de verano. En una de las largas paradas en medio de la carretera atascada se echa un sueñecito en el que prevé todo lo que les va a ocurrir. La historia gira en torno a los problemas que tienen para obtener alojamiento, los incidentes en las playas y los restaurantes abarrotados. Una noche Manolo por orden de su mujer tiene que ir a buscar a sus hijos, que se están retrasando. Se encuentra entonces con Iñiqui, otro amigo casado con el que acaba tomando copas despreocupadamente. Iñiqui le presenta a una pareja de gays que le dan dos besos en la mejilla para saludarle, lo cual le deja un tanto desconcertado. Manolo, que odia a los "maricones" mantiene un breve diálogo con ellos en el que se representa dos mundos diferentes. Los dos gays que tiene enfrente son bastante reconocibles por su amaneramiento, su forma de vestir y porque hablan en femenino. Acaban de casarse y uno de ellos asegura que quiere adoptar porque es "una madraza". La situación ofrece la posibilidad de hacer algunos chistes fáciles acerca de la sexualidad anal, el matrimonio gay y la salida del armario; aunque los asuntos de los que se burla el relato son algo más actuales, no varían demasiado en relación a los chistes de mariquitas que habitualmente se han introducido en la comedia cinematográfica. Ocurre que los hijos de Manolo ven que su padre está de marcha con Iñiqui y con los "dos maricones". Eso les sorprende tanto que van a contárselo enseguida a su madre como si eso fuera un evento especialmente relevante, porque en su mapa mental el hecho de que su padre salga a tomar copas con ese tipo de gente es inconcebible.



Imagen 709: "Maricones" recién casados en *Atasco en la nacional* (2007)

Fuente: DVD. Madrid: Universal Pictures, 2007

423 ~ *En tu ausencia*, de Iván Noel (2008)

Interesante drama rural de producción hispano canadiense que se desarrolla en la serranía de Cádiz. Cuenta de forma intimista el tránsito hacia la adolescencia de su protagonista Pablo, de trece años. En ese proceso descubre la ambivalencia potencial de su deseo.

En un camino cerca del pueblo, Pablo encuentra a un hombre que ha tenido una avería en su coche. Se llama Paco y desde el principio muestra un interés especial hacia él. Durante los días que se queda en el pueblo pasa mucho tiempo con Pablo, simplemente tomando un refresco, paseando y charlando. En torno a ese hombre hay un misterio. Dice ser amigo desde la época de la mili del padre, ya fallecido, del chico. Pero no da demasiada información de sí mismo y en el pueblo se rumorea que pudo estar en la cárcel. El cartero le aconseja que desconfíe de él. Una de las opciones que puede barajar el espectador en este momento es que el hombre pueda tener algún interés sexual por Pablo.

Un día al pie de un árbol Paco le propone un juego al muchacho: que se tumbe, cierre los ojos, se relaje y se deje ir. Con su voz le va guiando para que realice una visualización en la que el Pablo se encuentra la imagen de otro niño que es él mismo y que le da un gran abrazo; ese abrazo le ha hecho sentir cómo es realmente, no importa lo que haya hecho no es culpable de nada, es importante y bueno. Lo que sin embargo recrea el niño en su mente es cómo murió su padre: este se había subido al tejado para arreglar las tejas y Pablo le había quitado la escalera con el resultado de que cayó al vacío estrellándose contra el suelo. Después de este ejercicio que, no sabemos por qué, Paco parece haber realizado con la intención de sanar las emociones del niño, éste se abraza al hombre como si hubiera encontrado un nuevo padre en él. Más tarde a través de otro recuerdo de Pablo sabremos que el motivo de que quisiera vengarse de su padre fue que éste le obligó a lanzar al río a su perro con una piedra atada al cuello.

Paralelamente Pablo se encuentra de vez en cuando con Julia, una chica de quince años que ahora la parece sentirse algo celosa porque su amigo está todo el día con el hombre ese y le insinúa que claro, que como está tan guapo el otro debe haberse enamorado de él. Julia parece ahora dispuesta a ser algo más que una compañera de juegos y a iniciar a Pablo en la sexualidad. Un día en una casa abandonada se dan los primeros besos y ella comienza a masturbarle. Julia tiene también relaciones con el cartero del pueblo, quien valiéndose de engaños y promesas consigue que ella se deje hacer.

Por parte de Paco no hay un interés sexual, sino paternal hacia Pablo. Pero en el chico sí se revela un deseo que va más allá, aún cuando tal vez no sea del todo consciente. Así, un día que han ido juntos al río Pablo se baña en el río pero el hombre prefiere quedarse sentado en una piedra junto a la orilla. Cuando el muchacho sale del agua se queda mirando a esa figura paterna y se quita el bañador con una expresión que revela su deseo de seducirle. Sin dejar de mirarle se tumba a su lado exhibiendo su cuerpo desnudo. Paco no puede impedir sentirse un poco incómodo, pero se limita a pedirle sin brusquedad que se vista, que va a coger frío y que lo único que le faltaba es que les vieran así. Precisamente cuando el chico se ha vuelto a poner el bañador aparece el cartero del pueblo, que al parecer había estado buscándoles para ejercer una cierta vigilancia; entre otros comentarios afirma que no es normal que un hombre desconocido se pasee con un niño de trece años por el pueblo. Cuando se ha ido el cartero y Paco le comenta al chico que ya va siendo hora de irse del pueblo para evitar que la gente siga hablando, éste le ruega que no se vaya, que se quede con él y le invita a quedarse en su casa independientemente de lo que diga su madre. Los sentimientos del chico son un tanto confusos porque se mezcla el apego por esa figura paterna con lo que parece un enamoramiento incipiente.

La historia termina en tragedia cuando el niño va a su casa, se da cuenta de que Paco está en la cama con su madre y los escucha tras la puerta. De la conversación entre ellos se desprende que todo ese tiempo que ha dedicado Paco al chico ha sido con la intención de ganarse su afecto para poder ocupar el lugar del padre y quedarse a vivir con ellos. Lo que no soporta Pablo es sentirse engañado, darse cuenta que todo era una farsa y especialmente oír algunos comentarios burlones que Paco hace acerca de él como que es "un poquito raro" con gestos amanerados y entre risas. El niño irrumpe en el cuarto lleno de furia llamándole hijo de puta y mentiroso, sale de la casa con una escopeta en la mano. Paco le sigue pidiéndole que se calme y consigue arrebatárle la escopeta, pero en ese momento llega el cartero y le pega un tiro en el estómago a Paco "por cabrón". Sabemos que Paco ha sobrevivido porque años después se reencuentra con Pablo, convertido ya en un joven con un bigote incipiente, y le explica que nunca supieron quién fue su verdadero padre porque en aquella época su madre tenía relaciones con los dos, los quería a los dos y le costó decidirse hasta que optó, equivocándose, por el otro.



Imagen 710: Pablo se desnuda en la orilla del río ante Paco. *En tu ausencia* (2008)

Fuente: DVD. CA: Vanguard Cinema, 2008

424 ~ *Fuera de carta*, de Nacho G. Velilla (2008)

El protagonista de esta historia es Max, un cocinero refinado y sensible que regenta un restaurante de lujo en el barrio de Chueca, y que es públicamente homosexual. Es ligeramente amanerado y tiene un carácter fuerte, pero no es mala persona, por lo cual sus trabajadores le aprecian. La preferencia sexual de Max sirve como excusa para introducir en el guión una larguísima retahíla de bromas. Muchas de ellas las suelta con desparpajo Ramiro, uno de los empleados del restaurante. Estas son algunas de sus intervenciones.

- Que no coño, jefe, se lo juro por la leche que he mamado.... aunque bueno si entramos aquí en lo que ha mamado cada uno hay un claro ganador.

- Anda, jefe, no se me desanime, de verdad. Bueno, nos han dado por culo, de acuerdo, pero a usted eso le gusta, je je je. Yo que sé, era, era por hacer un chiste, que está esto muy tenso.

- Míralo, míralo, tan calvo, tan seriote y lo que le gustan los rabos. Oye, no te creas tú que yo no me he planteado alguna vez eso de ser gay, ¿eh? Pero luego me dije. ¿Donde vas tú a ese cuarto oscuro con las almorranas que tienes? Que mucho placer te tiene a ti que dar esto para que te compense.

- Comealmoadas, bujarra, sarasa, mariposa, invertido, trucha, soplanucas ... hay que joderse lo rico que es el castellano cuando se trata de faltarle al respeto a alguien.

Aunque la intención global del relato es normalizadora, la burla es permanente; de hecho podría decirse que la película entera es un inacabable chiste de mariquitas. En el trabajo le conceptúan de "histórica mal follada". El padre de Max asegura que de niño cuando estaba pachucho lo que más le gustaba es que le metieran el termómetro por el culo y le encanta contar chistes como el del enfermero mariquita del banco de semen al que despidieron por beber en el trabajo.

Ocurre que Max, antes de decantarse hacia la homosexualidad exclusiva tuvo un estilo de vida muy diferente: fumaba puros, iba de putas, se casó y tuvo dos hijos. Un día su exmujer Marta le llama para que vaya a visitarle al hospital, porque tiene una enfermedad terminal y quiere que se encargue de sus hijos, a los que no ve desde hace siete años en parte por su desinterés y en parte porque ella le impidió verlos. Allí le reprocha que durante la comunión de su hijo mayor y estando ella embarazada de ocho meses, le sorprendió con los pantalones por los tobillos, mientras le daba por culo su primo el de Barcelona.

Así pues, le toca a Max hacerse cargo de un adolescente y de una niña de siete años. Inicialmente lo hace de muy mala gana, pero poco a poco acaba encariñándose y consiguiendo ganarse el afecto de ellos. Paralelamente Max inicia una relación con Horacio, un vecino recién llegado, un guapo futbolista argentino que se siente atraído por él, pero que quiere guardar su relación en secreto porque si se hiciera pública su homosexualidad, eso dañaría su carrera como deportista. Aparte de algún breve beso en la boca pocos momentos de intimidad se muestran entre ellos. Horacio termina saliendo del armario en televisión, en una situación sumamente ridícula. La historia acaba con una estampa un tanto convencional de lo que es la felicidad: Max y Álex han formado una familia al uso y salen a pasar la tarde juntos con sus hijos. Se han mudado a un barrio de las afueras y Max ha montado un restaurante de menús mucho menos refinado que el anterior, pero que le permite disponer de más tiempo para estar con los suyos.



Imagen 711: Horacio y Max terminan formando una pareja convencional en *Fuera de carta* (2008)

Fuente: DVD: Madrid: Warner Home Video, 2008

425 ~ *Soy un pelele*, de Hernán Migoya (2008)

Es un intento de traspasar los códigos del cómic al lenguaje cinematográfico con un relato lleno de elevadas dosis de humor absurdo y escatológico: una gaviota que le caga al protagonista en la cara, comidas repugnantes, un pez que le muerde el pene cuando está orinando en un gran acuario y situaciones similares.

Amador es un guionista de cine muy cotizado que después de sufrir un accidente pierde la memoria y se convierte en una persona totalmente distinta de la que era. Cuando el productor comprueba que es incapaz de hilvanar una sola idea para el trabajo que le ha encargado, decide llamar a Olvido, otra guionista con la que Amador había colaborado anteriormente, con objeto de que le ayude. Lo que no sabe Amador es que Olvido estuvo enamorada de él y que antes de su cambio de personalidad había sido un gay bastante afeminado y



Imagen 712: La relación entre Amador y su novio queda ridiculizada en *Soy un pelele* (2008)
Fuente: DVD. Barcelona: Stardis Pictures, 2008

tenía un novio cubano. Ahora carece totalmente de pluma, se comporta, se mueve y piensa como un hetero; como vemos, el relato juega con la idea de que los "gais" son perfectamente reconocibles por una serie de rasgos estereotipados que revelan su orientación sexual preferente. Olvido aprovecha esta circunstancia para engañar a Amador asegurándole que ellos dos habían sido pareja y para intentar seducirlo; tienen éxito en su intento porque comienzan a mantener relaciones sexuales y Amador se enamora de ella.

El enredo comienza cuando el novio del anterior Amador aparece con un ramo de flores en su casa. Se trata de Moisés, un bailarín cubano mulato y extremadamente mariquita que se trae con él a su abundante familia.

Cuando Moisés intenta acercarse sexualmente a Amador, que ha olvidado totalmente su identidad anterior, a éste no le agrada demasiado que "un gay" le pellizque en el culo y se le insinúe.

Amador, dándose cuenta de que cada vez que se da un mamporro en la cabeza se siente más cerca de sus recuerdos, le pide a Olvido que le de un fuerte golpe. Ella en principio no quiere hacerlo, porque si Amador superara su amnesia probablemente volverá a ser el gay que era y lo perdería, pero ante sus ruegos accede: con un gran objeto metálico en las manos toma distancia, coge carrerilla y corriendo hacia él saca toda su ira y le grita "maaa-riii-cooón" hasta que le incrusta el objeto en el cráneo. La escena representa simbólicamente el odio de la mujer hacia una faceta de la masculinidad para ella inadmisibles porque hace que peligre la heterosexualidad exclusiva de sus parejas.

Después del golpe Amador despierta en el hospital con los dos polos opuestos de su deseo acompañándole: Moisés y Olvido. Vuelve a comportarse amaneradamente como cuando era gay, de modo que Olvido asume que lo ha perdido. Pero no es así. Amador la llama para decirle que ya lo recuerda todo pero que no quiere que nada cambie porque la quiere diga lo que diga su cuerpo.

426 ~ *Los años desnudos*. Clasificada S, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (2008)

Homenaje a una etapa de la historia de España en la que tras décadas de un ferreo control institucional el sexo estallaba por todos lados. Cuenta los inicios de tres actrices en el mundo de los cabarés y el cine erótico, entre 1975 y 1983. Hay abundancia de imágenes lésbicas para consumo del público masculino, pero solo aparece un personaje homosexual muy mariquita que dirige un local de espectáculos. Rafa es amigo de Sandra, una de las protagonistas, con la que discute en algunos momentos, pero en general tiene una función positiva en su trayectoria artística. Aunque el relato no deja espacio para que conozcamos demasiado de la vida personal de Rafa más allá de los estereotipos, al menos no es un personaje tan plano como los mariquitas de este tipo que suelen aparecer en este tipo de comedias: Rafa es algo obeso y compulsivo comiendo, sentimental, un poco corrosivo a veces, pero en general buen amigo.



Imagen 713: Rafa, de *Los años desnudos* (2008)
Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain 2009

427 ~ *Sexykiller*, de Miguel Martí (2008)

Película de terror y zombies, dirigida al público juvenil, que es reveladora del lugar que ocupa en nuestro imaginario la figura del *gay*; también de las intensas presiones monosexistas que impulsan al colectivo a creer que uno tiene que ser homo o hetero de forma exclusiva y permanente. Así, se presupone que los personajes en su conjunto son heterosexuales, y cuando se alude a los gais se hace trasladando la idea de que son una especie diferente de hombres fáciles de distinguir por ciertos rasgos, en la que se incluye a todos aquellos varones que tengan o hayan tenido relaciones homosexuales, sea o no de forma exclusiva.

Así, en cierta ocasión la protagonista Bárbara, un esperpéntica asesina que estudia medicina y siembra de cadáveres el campus universitario, explica bailando y cantando en un irónico número musical que su sueño de niña era llegar a ser una triunfadora con tres carreras universitarias, dos niños rubitos y como maridito un cirujano plástico guapo y musculoso como un tal Glen, un símbolo sexual que probablemente conoce de la

televisión o del cine. Bárbara se enfada mucho cuando en su pandilla de la universidad le aseguran que todo el mundo sabe que su ídolo Glen es gay, y que eso es evidente porque su ropa está llena de colorines y porque es demasiado guapo como para ser hetero. Barbara se resiste, y afirma que no puede ser gay porque Glen tiene hijos con su novia. Los otros bromean diciendo que seguramente los habrá tenido por inseminación artificial con "el semen congelado de un geyperman". Realmente no llegamos a saber si estas especulaciones acerca del verdadero Glen son o no ciertas. Lo significativo es la broma permanente con esa imagen que encarna un tipo de gay altamente estereotipado muy habitual en nuestro imaginario: el del gay de gimnasio, al que algunos llaman la "musculoca".

Otra ocasión en la que se nombra el asunto es cuando uno de los estudiantes hace un comentario que da qué pensar acerca de un amigo suyo del instituto.

- Yo tengo un amigo gay, pero gay gay gay que en el instituto se folló a todas, a todas, solo por probar, por saber como era. Claro, como el tío era limpito, se cuidaba y olía bien ... y mientras tanto yo matándome a pajas.

De nuevo el gay aparece aquí rememorado con una cualidad especial, en este caso la de ser aseado y oler bien. Aunque el jovencito guapo y limpito tenía gran éxito con las chicas, seguramente también debía saberse de él que mantenía relaciones homosexuales, porque de lo contrario no le hubieran asignado con tanto énfasis -se repite cuatro veces- la etiqueta de gay.

428 ~ *Ander*, de Roberto Castón (2009)

Los relatos cinematográficos suelen ubicar a los personajes homo o bisexuales en entornos urbanos o en ambientes cosmopolitas; es una auténtica rareza que aparezcan en una aldea o en un entorno rural y que sea allí donde experimenten sus vivencias íntimas o se enfrenten a los conflictos con la sociedad. En ello reside la originalidad de esta cinta, que sitúa la acción en un caserío del País Vasco. Allí vive Ander, un hombre de cerca de cuarenta años, con su madre y con su hermana Arantxa. Además de dedicarse a las tareas propias del campo como la huerta y el cuidado de los animales, trabaja en una fábrica de bicicletas cercana. Para comunicarse la familia emplea de forma habitual el vascuence, y acuden al castellano únicamente para interactuar con la gente de fuera.

El protagonista se esfuerza por mantener bajo control unas tendencias de las que él mismo no parece ser demasiado consciente y trata de proyectar una imagen de normalidad en cuanto a su sexualidad, especialmente para no disgustar a su madre, una mujer de costumbres tradicionales; esta le reprocha que no se haya casado aún y le recuerda de vez en cuando que perdió la oportunidad de tener como mujer a una tal Begoña, una joven fuerte y trabajadora que hubiera sido de gran ayuda. Ander también se muestra como heterosexual ante su mejor amigo, Peio, con quien ocasionalmente va a visitar a una prostituta llamada la Reme para desahogarse. Reme, una gallega que vive con su hijo y a la que su marido abandonó, sobrevive prostituyéndose, pero es una mujer sensible, comprensiva y una buena amiga.

Ocurre que el protagonista se fractura una pierna, por lo cual se ven obligados a contratar a un peón para que haga sus tareas mientras se repone; el único trabajador disponible es un peruano llamado José, que se viene a vivir al caserío y hacia el que Ander siente enseguida gran simpatía. Desde el principio es sumamente afable con él, tal vez demasiado, y su amistad se va haciendo cada vez más estrecha a medida que se van conociendo, especialmente por el trato íntimo que supone que José tenga que ayudarlo a desnudarse o a ir al baño. Inicialmente casi nada indica que entre ellos exista una atracción sexual. Ambos se muestran públicamente como heterosexuales; incluso una noche de juerga van a la casa de Peio para acostarse con la Reme y los dos funcionan sexualmente con la mujer. Hay sin embargo una especie de tensión sexual cuando están juntos que la madre de Ander parece percibir, y que estalla cuando están celebrando la boda de Arantxa, la hermana de Ander.



Imagen 714: El gay de gimnasio Glen, en *Sexykiller* (2008)

Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2009



Imagen 715: Ander forma una nueva familia con José, la Reme y el hijo de ésta. *Ander* (2009)

Fuente: DVD. Torino: Atlantide Entertainment 2009

Ocurre durante el banquete. Ander ha bebido demasiado vino y le pide a José que le acompañe a orinar. Mientras el peruano le sujeta por detrás el vasco bromea. “Pero si ya me la has visto”, le dice, y luego comienza a masturbarse, lo cual excita a José, que se baja los pantalones, se los baja a su amigo y empieza a frotarse en sus nalgas. La escena pretende evocar un coito anal: se sugiere mediante un breve gesto que José humedece con saliva el ano de Ander y que luego lo penetra en cuestión de segundos, lo cual fisiológicamente no es posible, por lo cual la forma en que se lleva a la pantalla el acto resulta artificiosa y poco creíble. Cuando los dos se corren Ander solloza e inmediatamente vomita mientras el peruano aún está en su interior, para luego pedirle a gritos que se vaya; se asocia así el placer del orgasmo con emociones como el arrepentimiento, el asco y el enfado, lo cual crea una situación plenamente antierótica. El peruano regresa solo a la mesa y se bebe de un tirón un vaso grande de vino; la única persona que parece darse cuenta de que algo extraño ha pasado es la madre de Ander.

Durante algún tiempo los dos hombres prefieren no mencionar lo ocurrido. Ander parece haber sufrido un fuerte choque emocional y se encierra en su cuarto durante horas. Tiempo después se acerca a José, que está trabajando en la huerta, y eludiendo el asunto que realmente le preocupa le propone al peruano que vayan esa noche donde la Reme. A José no le agrada la idea.

- ¿Por qué no le pide al señor Peio que le acompañe?
- No quiero ir con Peio, no quiero compartirla con él
- ¿Y por qué quiere compartirla conmigo?

Obviamente, Ander con quien quisiera tener sexo no es con la Reme, sino con su amigo, pero dado que eso es algo que no puede admitirse a sí mismo busca una forma indirecta de satisfacer su deseo: compartir la misma mujer con José es una manera aceptable de estar con él sin comprometer explícitamente su virilidad. José acompaña a Ander sin el menor entusiasmo en la aventura, que resulta ser un fracaso. Ander no puede mantener relaciones con la Reme y le da un ataque de ira. Cuando José intenta calmarle le escupe en la cara y solloza desconsolado ante los sentimientos que está experimentando, para más tarde beber alcohol hasta perder la conciencia. Reme y José mantienen entonces una conversación. Ella le explica que ya se había dado cuenta de lo que ocurría la anterior vez que estuvieron juntos, porque mientras José le hacía el sexo a ella Ander no le quitaba ojo, y le pregunta si ya ha pasado entre ellos lo que tenía que pasar. Ante su gesto afirmativo, ella se limita a comentar afectuosamente: “Dios, que miedos tenéis los hombres sobre vosotros mismos”. José le responde con sencillez que él no tiene miedo.

A Ander le cuesta bastante tiempo asumir sus sentimientos, y los días siguientes se muestra ambiguo hacia José: a veces parece que quiere atraerlo hacia sí, otras veces le niega la palabra y le evita. Para complicar la situación su madre fallece, con lo cual el dolor que le está produciendo el hecho de estar haciéndose consciente de sus impulsos homosexuales se une a la pena que le produce esa pérdida. No obstante, es precisamente el hecho de quedarse solo en el caserío lo que ofrece a Ander la posibilidad de dar un giro a su vida y de formar el tipo de familia que íntimamente necesita. Inicialmente Ander estaba decidido a alejar a José de su vida, pero los gestos pacientes y amorosos del peruano, que cuida de la casa y hace la comida, acaban por suavizarle y le ayudan a cambiar de actitud.

El punto de inflexión se produce un día en que llega Peio totalmente ebrio acompañado de la Reme y su hijo para montar una fiesta de sexo y drogas. Ander, que no está de humor, le pide que se vaya, le increpa por conducir borracho con un niño en el coche y le ofrece a Reme la posibilidad de quedarse en su casa. Las palabras soeces de Peio, que caricaturizan mediante la exageración ciertos rasgos poco deseables de algunos varones heterosexuales, están puestas en el relato para conseguir que el espectador se desidentifique de esas actitudes homófobas y misóginas:

- Vaya par de maricones, ¿os traigo el pastel a casa y no queréis ni probar? (...) Menudo trío: dos maricones y una puta.

Peio se va de allí y la Reme se queda a dormir con su hijo esa noche en el caserío. Es entonces cuando Ander mantiene una conversación con ella que le hará cambiar definitivamente su punto de vista. La prostituta, que es una mujer comprensiva, le hace ver que pocas oportunidades se le van a presentar para ser feliz, y que si deja que José se vaya lo único que va a conseguir es quedarse solo. Esa noche, Ander toma la decisión, sentado en la cama del peruano mientras éste duerme sin enterarse aparentemente de su presencia. Al día siguiente durante el desayuno Ander les hace saber tanto a José como a Reme y a su hijo, que le gustaría que vivieran los cuatro juntos en el caserío. Y en la última escena vemos como la pareja comparte el lecho con toda normalidad mientras se produce el cambio de siglo y comienza el año sin que los aparatos electrónicos dejen de funcionar, como se rumoreó por aquel entonces acerca del “efecto 2000”.

429 ~ *Mentiras y gordas*, de Alfonso Albacete (2009)

Es un drama que pretende trasladar a su potencial público juvenil algunos mensajes morales acerca de asuntos relacionados con la sexualidad (la promiscuidad, la falta de compromiso, la homosexualidad ...), las drogas (alcohol, éxtasis, cocaína, porros...) y en general la frivolidad de una vida centrada en la obtención de placeres inmediatos. En los créditos iniciales se oye de fondo la canción de Fangoria *La verdad*, que trae a colación el asunto del relativismo moral.

Y te juro que no sé, si creer o no creer, todo puede ser tan relativo. (...)
La verdad, que más da, donde está la verdad. Y será o no será, la verdad.

La acción transcurre en una ciudad costera española durante los meses de verano. El primer personaje que se presenta en la pantalla es Toni, un chico gay de diecinueve años cuya trayectoria autodestructiva tendrá como resultado su melodramática muerte al final de la historia, sin haber obtenido el amor que anhelaba y tras haber mantenido algunas relaciones sexuales sórdidas. Ahora está tomando el sol tranquilamente en la playa con su amigo Nico, al que conoce desde el colegio. Cuando se desnudan para ir a bañarse, Toni se recrea unos instantes en la belleza de su amigo. Mientras están en el agua comentan que como no tienen dinero para ir al festival de Benicassim podrían ponerse a vender pastillas para conseguirlo, aunque está el inconveniente de que la policía les podría pillar; ya conocen a uno que está en la cárcel por ese motivo.

Nico no entiende, pero es consciente de que Toni se siente muy atraído hacia él, debilidad que aprovecha para persuadirle de que saque dinero del banco. La idea es comprar cien pastillas y luego venderlas al doble. Toni se deja convencer porque su amigo le seduce muy hábilmente con la promesa de pasar un verano estupendo juntos, y con un argumento que constituye una de las mentiras gordas a las que se alude en el título: "La vida hay que vivirla a tope, Toni, a tope."

El hecho de que esta misma frase se la repita literalmente Toni a su amiga Marina cuando ella le advierte que no se fíe de Nico, y que se va a meter en un lío, es un indicio de que Toni es un chico influenciado y sin demasiado carácter. Su ideario, condicionado totalmente por su preferencia sexual, podría resumirse en un comentario que le hace medio en broma a su amiga mientras se está fumando un porro con ella:

- No esconderme, vivir, drogarme, follar, amar, usar condones, esa es mi forma de protesta. Y en un futuro casarme con un inmigrante solo para que le den los papeles y así poderles. O con un multimillonario, ¡qué coño!

La película presenta a un conjunto de jóvenes que vagan ese verano por chiringuitos de playa y discotecas con el alcohol, las drogas, los bailes frenéticos y los encuentros sexuales como únicas preocupaciones inmediatas. Asuntos como sus objetivos profesionales, familia, sueños o inquietudes sociales quedan en segundo plano. Sus conversaciones son en general insustanciales, los comentarios con frecuencia frívolos y sus relaciones afectivas incluida alguna lésbica, inestables. Obvio es señalar que es esta una visión sesgada que refleja un sector concreto de la juventud, no al conjunto de ella. Lo que se pretende retratando de forma tan poco atractiva a estos personajes y las actividades que realizan es que el espectador juvenil se desidentifique de ese tipo de actitudes.

Arrastrado por Nico, Toni se ve envuelto en un trío con una chica, muy colocados con alcohol, pastillas y coca. Los tres se desnudan y ella, situada en medio, besa alternativamente al uno y al otro mientras se oye de fondo una música que transmite agitación. En cierto momento Toni besa a Nico en la boca. Durante unos instantes este parece aceptarlo, pero pronto lo rechaza abruptamente, momento en que la música se enlentece e interrumpe. Después de una breve discusión Nico le dice a Toni que no lo está pasando bien porque a él no le gustan las tías, que quien le gusta es él. Se va y le deja con ella.

El rechazo que ha sufrido parece haber empujado a Nico en una dirección descendente. Lo vemos en una discoteca de ambiente gay, con un aspecto lamentable, totalmente ido y aún así tomando pastillas. Un chico lo observa y ve en él a una víctima, ya que ofrece el aspecto de ser un zombie fácilmente manipulable. Lo lleva de la mano hacia un cuarto oscuro, un espacio lleno de jóvenes con una luz azulada. Comienza a besar a Toni en el cuello, le quita la ropa y le hace sexo oral. Luego le da la vuelta, le hace esnifar popper y lo penetra sin ponerse previamente condón. Cabe señalar que este acto homosexual está representado con bastante más sordidez que los que están teniendo lugar esa noche entre varios de los personajes hetero y entre dos chicas, llevados a la pantalla con más luminosidad y mayor erotismo.

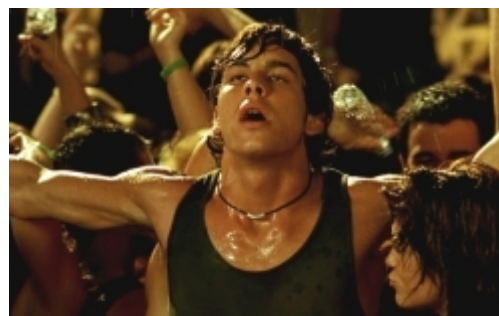


Imagen 716: El éxtasis químico sustituye al religioso. *Mentiras y gordas* (2009)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009

En su caída libre hacia los infiernos y la muerte, Toni pasa a una discoteca mixta llena de pastilleros que bailan enloquecidamente al ritmo de la música electrónica, con sus botellas de agua en la mano como es típico de quienes consumen éxtasis. En teoría Toni ha ido allí para vender pastillas, pero su estado de enajenación es tal que comienza a regalarlas. Se juega aquí con la idea de que ese éxtasis que provocan las drogas es en cierto modo el sustituto del bienestar que se consigue a través de la religión y la fe. Así vemos a Toni depositando en las bocas de los jóvenes que le rodean las pastillas como si fueran hostias consagradas y él el sacerdote que las reparte, emulando incluso los gestos de bendición que se realizan en tales ritos. No por casualidad la música de fondo que acompaña a esta escena, tal vez la más lograda de la película, es una versión electrónica de un conocido fragmento del mesías de Händel. Luego se pone en cruz mirando hacia arriba, como si hubiera alcanzado la iluminación.

La tragedia se desencadena entonces, cuando Toni se siente mal, sale de la discoteca y sufre una parada cardíaca como consecuencia de la sobredosis de estimulantes que ha ingerido. De forma melodramática sus amigos corren hacia él, en imágenes a cámara lenta y le rodean llorando de forma sobreactuada. La inmolación del amigo homosexual ha servido de lección para el grupo de jóvenes.

430 ~ *Dieta mediterránea*, de Joaquín Oristrell (2009)

Original comedia romántica y gastronómica que cuenta la historia de amor triangular que se desarrolla a lo largo de los años entre Sofía, su marido Toni y el mejor amigo de ambos, Fran. La bisexualidad de varios de los personajes masculinos se hace explícita sin problematizarla en exceso.

Sofía tiene un talento especial para la cocina que comienza a desarrollar en el humilde chiringuito que regentan sus padres. Adora a su padre Ramón, que le ha dado todo el cariño imaginable y le ha enseñado a amar la profesión. Pero en torno a Ramón hay un misterio. Un día, según cuentan unos policías, ha aparecido en el lavabo de la estación desnudo y atado a un radiador. Tan ridícula imagen no se lleva a la pantalla pero va evidenciando que Ramón pueda tener unos gustos sexuales no del todo ortodoxos.

Ocurre que un día Sofía sorprende a su padre en un portal teniendo un encuentro sexual fugaz con un camarero del restaurante, lo cual da lugar a un pequeño drama, ya que la chica ignoraba esa faceta suya.

En una conversación posterior que tiene Sofía con su madre, en presencia de su novio Toni, queda claro que sin embargo ella sí conocía y aceptaba esa peculiaridad de su marido, que atribuye al hecho de haber sido marinero de más joven.

- Tu padre no es maricón, eh. ¿Tienes fuego, Toni?
- No, que habrá bebido mucho -dice Toni
- No, la gente somos una cosa.... y tu padre es dos. Les pasa a muchos hombres que llevan tiempo en un barco.

Sofía reclina la cabeza en el hombro de su madre con cierta angustia.

- Oye, tu no vayas a pensar que soy una infeliz, eh. Porque yo soy muy feliz. Vamos, ya quisiera yo que Toni te hiciera tan feliz a ti como me hace tu padre a mi.

A partir de ahí Sofía respeta la intimidad de su padre, y solo de forma fugaz se vuelve a aludir a la bisexualidad de éste. Pero tal vez ese ejemplo hace que ella también sea más flexible en relación a su propio enfoque de la sexualidad y la pareja.

Después de casarse con Toni y tener tres hijos con él, Fran, un amigo común que siempre había querido también a Sofía, la anima a desarrollar su talento como cocinera. Los tres terminan montando un restaurante juntos, y la noche de la inauguración tienen un encuentro sexual en la playa que se omite, pero que les marca. Sofía para ser feliz necesita tener a su lado a los dos hombres, con lo cual acaban formando un trío afectivo y durmiendo los tres juntos. Eso da lugar a varias escenas en que los tres hacen el amor y en la que se pone más el énfasis en la ternura y las caricias que en la genitalidad. En ese proceso también Toni y Fran flexibilizan su postura y se acaban queriendo; así les vemos darse algún que otro beso en la boca y abrazados juntos en la cama. En todo caso, como es necesario guardar las apariencias en su pueblo, de martes a domingo Sofía y Toni hacen una vida de matrimonio normal con sus tres hijos, y el lunes, que es el día que libran, lo dedican a cultivar el amor que se tienen los tres. Esa relación se prolonga varios años y parece hacerles muy feliz. Después de algunos altibajos deciden seguir así los tres porque se dan cuenta de que es lo que más feliz les hace aunque sea algo que se salga de la normalidad.



Imagen 717: Los encuentros entre Sofía, Toni y Fran se representan con cierto erotismo. *Dieta mediterránea* (2009)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009

431 ~ Gordos, de Daniel Sánchez Arévalo (2009)

Se trata de una película coral en la que se integra a un personaje que inicialmente el espectador identifica como gay, pero que posteriormente experimenta una sorpresiva crisis de identidad y se casa con su mejor amiga, no tanto porque dejen de atraerle los hombres, sino porque está harto de ese estilo de vida.

En una terapia de grupo para obesos, varias personas indagan los motivos que les están llevando a comer compulsivamente, guiados por un psicólogo. Sus historias se van contando paralelamente. Una chica quiere adelgazar porque su novio no la toca nunca debido a inhibiciones de tipo religioso. Un hombre que se acerca a los cincuenta disfruta inmensamente con su esposa estando así gordo, pero por motivos de salud quiere perder peso; su hija, también obesa está llena de complejos. Otra ganó muchos kilos durante el tiempo que estuvo ausente su novio en Estados Unidos, y ahora teme cuál pueda ser la reacción de él cuando se reencuentren; en realidad lo que lo ocurre es que aun siendo muy felices juntos quiere romper con él para poder vivir otras experiencias. Y el mismo psicólogo tiene sus inseguridades y algo que aprender, ya que cuando su mujer embarazada va avanzando en su estado de gestación él experimenta un rechazo irracional hacia el cuerpo de ella.

Uno de los asistentes a la terapia es Enrique. Se trata de un cuarentón inteligente, irónico, complejo y bastante oscuro. Estuvo anunciando en televisión unas pastillas obviamente fraudulentas llamadas "Kilo Away", gracias a las cuales en teoría paso de los ciento cinco a los sesenta y siete kilos, lo cual le hizo una celebridad. Pero pronto volvió a ganar peso. Nos enteramos de que es gay porque en una escena vemos que un chapero ha estado con él en su ático y se supone que han tenido sexo. Enrique le pide que se quede toda la noche, pero el otro le responde que eso costaría mil euros, y se va de allí con actitud de cierto desprecio.

En una de las sesiones de la terapia Enrique cuenta que había firmado con su socio Jesús un contrato según el cual debía mantener el peso durante al menos tres años. Como engordó y eso afectó a las ventas del producto, su socio lo demandó, y como resultado embargaron sus cuentas. Luego, una noche que estaba haciendo ejercicio en el parque para intentar perder peso acompañado de Jesús, que sentado en un banco le llamaba gordo y le animaba a correr, éste le anunció que debía desalojar el ático en el que vivía porque es de la empresa y lo había vendido. Enrique, enfadado, dio entonces un empujón a Jesús y este cayó al suelo con el resultado azaroso de que el golpe le produjo un traumatismo craneoencefálico, y quedó en coma; al intentar pedir ayuda él sufrió una angina de pecho y tuvo que ser trasladado también al hospital. Lo mal articulada que está la historia, y lo inverosímil que es, nos hace pensar que tal vez sea una recreación que hace el propio Enrique de los verdaderos sucesos.

Mientras su socio está en coma, Pilar, la mujer de éste, acoge a Enrique en su casa para cuidarle y atenderle. Al parecer fueron compañeros de universidad y en aquella época durmieron un día juntos, lo cual ella recuerda como algo muy gratificante que obviamente le gustaría repetir. A Enrique sin embargo la experiencia le dio asco y le dejó convencido de que era gay. Pilar le explica que su marido hace más de un año que no tiene sexo con ella, y le pide que le deje hacerle una mamada, Enrique al principio se resiste, pero como experimenta una erección se deja llevar. Para él eso no significa más que un acto fisiológico, pero ella sigue insistiendo a pesar de su rechazo, y está dispuesta a esperar pacientemente. Su actitud es estar ahí ofreciéndole su amor y dejarle la puerta abierta; entretanto, de todas formas, lo tiene a su lado, que es lo que ella desea.

En las conversaciones con el terapeuta Enrique explica que él siempre se sintió distinto a los demás niños, y que seguramente engordó para que nadie cuestionara que él no hiciera lo mismo que los otros, como jugar al fútbol o ir tras las chicas. Cuenta que su primera experiencia fue con un nadador australiano que no tenía piernas durante los paraolímpicos, a los que acudió de voluntario, y que le "rompió el culo". Todo el relato lo hace en un tono pesaroso. No se siente bien con ese estilo de vida.

Estoy harto de ser gay. Muy harto. Porque los gais se supone que son seres sensibles, alegres, vitalistas, tolerantes, la vanguardia de la humanidad, y yo no soy así.



Imagen 718: Enrique transita hacia el matrimonio heterosexual por razones prácticas, no tanto de deseo o de identidad. *Gordos* (2009)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

A estas palabras sigue la imagen de Enrique sentado con aspecto de tristeza en unos baños junto a un chico. Éste le dice que no puede estar todo el día esperando el milagro (una erección, entendemos), y que le tiene que dar la pasta de todas maneras. Esta situación se encabalgaba con otra en la que está boca arriba junto a Julia, que parece dormir. Se da la vuelta, la abraza por detrás, le baja el pantalón del pijama y la penetra. Julia sonríe. Pero él sigue con su diálogo interno afligido, dirigido a su terapeuta:

Soy un fraude, soy el peor maricón de la historia, soy mentiroso, amargado, violento, putero, y ahora además contradictorio.

El psicólogo le responde con simplicidad que si surge una contradicción, lo que hay que hacer es explorar a dónde te lleva esa contradicción. No obstante, cuando más adelante le comunica el resultado de su exploración, que ha decidido tener una relación de pareja con Pilar porque eso le da tranquilidad, el psicólogo le recrimina que está intentando tapar su realidad. Enrique ignora la advertencia y le anima a que a su vez considere sus propias contradicciones en vez de intentar indicarle lo que tiene que hacer.

Cuando Jesús despierta del coma Enrique está a su lado. Inicialmente llora y le dice que le ha echado mucho de menos, pero inmediatamente toma una decisión: le tapa la nariz y la boca para que muera. La motivación no llega a quedar del todo clara. ¿Quiere librarse de una posible denuncia? ¿Teme perder el dinero si su socio se recupera? ¿Ha terminado amando a Pilar?. Esto es lo que le dice a ella, cuando le explica que él siempre deseó todo lo que tenía Jesús, pero que lo que más le importa en ese momento es tenerla a su lado. Dado lo engañoso del personaje el espectador queda en la duda de hasta qué punto Enrique está siendo sincero, o si su actitud es fingida e interesada.

432 ~ *Los abrazos rotos*, de Pedro Almodóvar (2009)

Es un drama que incluye un personaje secundario homosexual retratado con acentuada antipatía, cuyas ridículas actitudes y carácter odioso sirven para acentuar la bella, apasionada y trágica historia de amor entre los dos protagonistas heterosexuales.

El relato comienza situándonos temporalmente en el 2008. Mateo es un guionista de cine que firma sus escritos con el apodo de Harry Caine y que está ciego. Su mejores amigos son su productora, Judith, y el hijo de ésta, Diego, un joven que además de trabajar como pinchadiscos hace de ayudante de Mateo, con el que está aprendiendo el oficio de guionista. El escritor, que está retratado con gran simpatía -es guapo, vitalista, inteligente y tiene cierto éxito con las mujeres a pesar de su ceguera- recibe un día la visita de un individuo detestable que se hace llamar Ray X porque según él dice tomó en otra época de su vida mucho éxtasis. Ray X, cuya expresión de odio reconcentrado y actitudes prepotentes despiertan el rechazo inmediato del espectador, le propone a Mateo que se encargue de escribir el guión de una película que tiene la intención de producir y dirigir. Se trata de la historia de un hijo, él mismo, que se venga de su padre por haberle anulado y arruinado la vida. Así resume la historia que pretende llevar a las pantallas.

- El padre es un hombre violento, homófobo, sin ningún escrúpulo y muy poderoso. El hijo sin embargo es un chico sensible, con inquietudes artísticas, pero acomplejado y débil, que trata de complacer a su padre en todo. A pesar de ser homosexual se casa dos veces, como él, y también como él se separa. Tiene un hijo que le odia tanto como él odia a su padre. Cuando muere el padre el hijo por fin puede rehacer su vida. Esa es su salvación, su revancha, y la historia que yo quiero contar.



Imagen 719: Se nos presenta a Ernesto y Mario de tal forma que tendamos a desidentificarnos de ellos. *Los abrazos rotos* (2009)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009

Mario se niega de forma tajante a colaborar con semejante individuo, entre otras cosas porque lo ha reconocido. Ray X es en realidad Ernesto, el hijo del famoso empresario Ernesto Martell que acaba de morir y de quien ha heredado una inmensa fortuna. Ernesto está lleno de rencor contra su padre por los continuos desprecios que tuvo que soportar, y ahora se dispone a vengarse de él financiando el rodaje de una película en la que se ensucie su memoria y que estará protagonizada por su pareja Mario, el chico guapo y musculoso con el que vive. A Ernesto y Mario los vemos juntos una sola vez, en el salón de su lujoso apartamento. En la pared hay un cuadro que representa un curioso símbolo fálico: una gran pistola negra que en su movimiento se replica en otras dos pistolas de color blanco y rojo. Los dos jóvenes van vestidos igual, con una camisa blanca y pantalones negros

como si fueran clones. Su actitud es fría. No se muestra ningún momento de intimidad o de afecto entre ellos.

La cámara los enfoca desde lejos y además la música que se oye de fondo transmite inquietud. La escena está planificada cuidadosamente para que el espectador se desidentifique de estos personajes.

Dando un salto atrás de catorce años, hasta 1994, encontramos el motivo del rechazo que hoy siente Mario hacia Ernesto. Por aquel entonces Mario estaba escribiendo su primera comedia y buscaba financiación. Como protagonista eligió a Lena, la amante del rico empresario Ernesto Martell, quien en un intento desesperado por mantenerla a su lado se ofreció para financiar la película. No obstante, para tener cierto control de la situación, Martell había encargado a su afeminado hijo adolescente Ernesto que vigilara estrechamente los movimientos de Lena y que lo grabara todo con la excusa de estar realizando un documental acerca del rodaje.

Ernesto aparece retratado aquí como un niño molesto e impertinente, con mucha pluma, espantosos cabellos largos y granos en la cara, que no cesa de entrometerse y vigilarlo todo para luego chivárselo a su padre. Ocurre que Mario y Lena se enamoran profundamente. A Lena ya le da asco seguir viviendo con Martell y tener que hacer sexo con él, pero se ve obligada a esperar a que finalice el rodaje para que no se malogre el proyecto.

Terminada la película Mario y Lena se refugian en la bella isla de Lanzarote para disfrutar de su amor y escapar de Martell. Como venganza, éste ordena que se monte la película con las peores tomas de cada escena para que sea un absoluto fracaso. Por otra parte a instancias de su padre, Ernesto les ha seguido los pasos para vigilarlos y grabarlo todo. Es así el testigo del accidente de tráfico que acaba con la vida de Lena y deja ciego a Mario, cuando después de haberse dado el último beso chocan en una rotonda con otro coche. Ernesto fue el primero en acudir en su ayuda, y con esas imágenes concluye el documental que había comenzado a grabar catorce años atrás.



Imagen 720: Ernesto, un adolescente entrometido e impertinente. *Los abrazos rotos* (2009)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009

433 ~ *Al final del camino, de Roberto Santiago (2009)*

Es una comedia en la que se incluye a dos personajes masculinos que comienzan fingiendo ser pareja para terminar replanteándose sus preferencias sexuales. La historia comienza con una situación ligeramente homoerótica. Jose y Nacho están en el gimnasio y se dirigen a las duchas. Jose intenta convencer a su amigo de que salgan esa noche con unas estudiantes que están buenísimas. Nacho se ha separado hace poco y quiere estar solo, pero Jose le sigue hasta la ducha y se mete dentro con él.

- ¿Pero se puede saberse por qué te metes en mi ducha, si te oigo perfectamente?

- No, no me oyes, desde que te has separado no me oyes. Y me duele ¿sabes por qué? Porque soy tu amigo, y porque te quiero. Sin mariconadas, pero te quiero.

Se marca por tanto un límite que los dos amigos deben respetar para mantener su amistad dentro de un marco socialmente aceptable. No obstante, Jose parece ser más proclive a traspasar ese límite, como luego se comprobará.

Una conocida revista encarga a Nacho, que es fotógrafo, un reportaje de investigación acerca de Olmo, un gurú que cura los problemas de pareja por 20.000 euros. Él junto con una periodista, Pilar, deben hacerse pasar como pareja en uno de los viajes que Olmo hace a lugares con magnetismo especial donde asegura que en una semana resuelve cualquier conflicto de pareja. En este ocasión el curso se realizará en el Camino de Santiago.

Cuando ya están allí aparece por sorpresa en el último momento Jose con su primo Fran fingiendo ser pareja, abrazados del hombro, dándose besos y con Jose haciendo bromas como "Nunca es tarde si la picha es buena" mientras le toca el paquete a Fran. Las otras parejas hetero observan la escena con risitas, y uno de los hombres exclama: "¡Vaya par de maricones que han venido ¿no?".

Esta situación cómica explota el viejo recurso a los malentendidos e imposturas propias de la modalidad indirecta, que en la tradición cinematográfica daba la opción de aludir al asunto de la homosexualidad sin que aparecieran personajes propiamente homosexuales. La novedad en este caso es que el contacto íntimo entre ellos a medida que el grupo hace el camino de Santiago produce un final sorprendente. En una de las paradas conocen a una jovencita por la que Jose se siente especialmente atraído; inicialmente parece una chica tímida y poco experimentada, por resulta ser todo lo contrario, ya que se ofrece con desparpajo para hacérselo esa noche con los dos porque tiene mucha curiosidad por follar con una pareja de gais. Esa noche Olmo les ha

pedido que pasen toda la noche con una venda en la cabeza para encontrar el camino no a través de lo que ven, sino de lo que sienten desde dentro. De forma que cuando hacen el trío llevan la venda puesta. Ocurre que con ella presente acaban teniendo el encuentro sexual más entre ellos que con la chica, y eso hace que zozobre su identidad al descubrir una faceta de su sexualidad que nunca ante habían experimentado. Especialmente Fran se muestra más dispuesto a repetir la experiencia, pero no llegamos a saber si eso ocurre.



Imagen 721: Una relación fingida que termina haciéndose realidad en *Al final del camino* (2009)
Fuente: DVD. Madrid: Warner Home Vídeo, 2009

434 ~ 7 minutos, de Daniela Fejerman (2009)

Es una comedia romántica en la que un conjunto de personajes de ambos sexos acuden a unas sesiones para solteros organizados por una agencia de contactos. Allí se van formando parejas de chico-chica que charlan durante siete minutos y van rotando hasta que conocen a todas las personas del sexo contrario que han acudido a la reunión. Estos breves diálogos y los encuentros posteriores entre ellos nos permite ir conociendo sus complejos, manías y rarezas.

Uno de los hombres es Ricardo, divorciado y con dos hijos. Conocemos a su hermano Vicente un día que va a comer a su casa acompañado de sus hijos. Vicente vive con Juanma, un chico bastante obeso al que le gusta cocinar y con el que aparentemente forma pareja. Vicente y Juanma son un tanto escépticos con ese tipo de reuniones, y se burlan un poco de ello; para defenderse Ricardo les hace un ligero reproche un tanto estereotipado:

- Claro, vosotros ligáis tan fácil... Os vais a una sauna de esas, le echáis el ojo a uno y ala, a tirar.
- Perdona, bonito. Yo hace años que no ligo y cuando lo hacía, no ligaba así.
- Yo ni me doy por aludido -añade Vicente.

Juanma asegura que cuando tenía veinte años estaba buenísimo, pero ahora está gordo en exceso y además los antidepresivos que toma le han quitado la libido. Al parecer Vicente y Juanma mantienen una relación, pero totalmente asexual. Viendo la televisión sentados en el sofá, sin pizca de erotismo, los dos hablan. Juanma le dice a Vicente que se busque un rollo, que tenga sexo, y que ya que no sería la primera vez que ha estado con chicas vaya a alguna de las reuniones de los siete minutos. Vicente en principio no tiene ningún interés; asegura que está bien con él así, y que no necesita sexo, porque eso es algo que está muy sobrevalorado. Esta relación homosexual tan poco interesante y aburrida contrasta con las que van estableciendo las parejas hetero, en las que no faltan los problemas, pero que son mucho más intensas en cuanto a la sexualidad y los afectos.



Imagen 722: Relación de pareja asexual entre Vicente y Juanma. *7 Minutos* (2009)
Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

Siguiendo el consejo de Juanma, Vicente va a una de las sesiones y liga con una mujer madura muy desinhibida a la que se lleva a la casa pero con la que la relación no cuaja porque le resulta demasiado absorbente y exigente en la cama. Juanma le reprocha de forma un tanto masoquista que la haya traído a casa, pero luego le vuelve a animar para que busque otra mujer que encaje mejor con él. Juanma en realidad es más amigo que pareja de Vicente; éste sí conceptúa la relación entre ellos como una pareja, pero parece que en realidad lo que hace es refugiarse en su amigo para no afrontar la relación con las chicas. Éste parece darse cuenta de ello y por eso le incita a que salga del cascarón, a riesgo de perderle.

Vicente dice estar hecho un lío y no saber si le gustan las mujeres, pero en la siguiente reunión de la agencia conoce a una chica que le atrae y allí mismo comienzan bailar y a besarse apasionadamente con una música extradiegética de fondo que ensalza los sentimientos y representa como algo mucho más deseable esa relación hetero hacia la que el dubitativo joven ha transitado que la asexual amistad con su obeso amigo. Se transmite así la idea de que una pareja homosexual satisfactoria y completa no tiene cabida en ese universo heterosexista.

435 ~ *Castillos de cartón*, de Salvador García Ruiz (2009)

Adaptación de la novela de Almudena Grandes, describe con frescura la intimidad de tres jóvenes estudiantes de Bellas Artes que comparten piso en Madrid y disfrutan de una relación amorosa y sexual. Canciones de grupos de la movida como Groenlandia de los Zombies nos trasladan al inicio de la década de los ochenta. El trío está formado por Marcos, Jaime y Josita. Suelen hacer el amor los tres juntos, lo cual ofrece a la cámara la oportunidad de ofrecer varias escenas cargadas de un agradable erotismo.

En todos los casos ella es el objeto del deseo de ambos, aunque un día les confiesa que le gusta hacer el amor y que se excita mucho, pero que nunca ha sentido un orgasmo, y que si hace los mismos sonidos que las actrices en las películas es para que ellos piensen que todo ha ido bien y no se sientan mal. En cuanto a los chicos son muy amigos, pero no pasan de intercambiar alguna caricia afectuosa y no tienen momentos de intimidad en los que ella esté ausente.

Inicialmente Marcos experimenta dificultades para alcanzar la erección, pero con el tiempo llega a superarlo y practicar el coito con Josita. Jaime, que por el contrario siempre está dispuesto, le insinúa a Marcos que pueda ser homosexual, y para que no se sienta mal en el caso de que eso fuera así, les explica una experiencia que tuvo. Una noche de agosto que estaba enfadado con sus amigos se fue solo por la playa y se le acercó un tío normal, con buena pinta, de unos treinta o treinta y cinco. Después de hablar un rato le invitó a ir detrás de unas rocas, allí se desnudaron y el otro empezó a chupársela hasta que se corrió. Jaime explica que la verdad es que le gustó mucho, pero que entonces se dio cuenta de que no le gustaban los tíos, porque nunca tuvo necesidad de repetir la experiencia ni se sintió atraído por ninguno otro hombre. Jaime le dice a Jaime con firmeza que él no es homosexual, y que le molesta que se lo esté insinuando continuamente.

Al principio Josita se siente orgullosa de tener dos novios al mismo tiempo, pero con el tiempo sus preferencias se inclinan más hacia Jaime. Eso lo nota Marcos, quien al acabar la carrera les hace una oferta: ya que está teniendo éxito con su pintura, puede encargarse de pagar un piso donde los tres sigan viviendo y pintando juntos. Les explica que a él le cuesta mucho vivir solo y que ellos le dan la fuerza que necesita para seguir adelante. Ella parece dispuesta a aceptar la oferta, pero Jaime se niega y se va dejándoles solos. Marcos y Josita duermen a solas por última vez.

Referencias específicas: Grandes (2007)

436 ~ *El cónsul de Sodoma*, de Sigfrid Monleón (2009)

Traza la biografía del destacado poeta Jaime Gil de Biedma desde 1959, en que con cerca de treinta años se encontraba en Filipinas por asuntos de negocios, hasta su muerte en 1990 con sesenta años y aquejado de sida. Miembro de una adinerada familia catalana, Jaime era públicamente conocido como homosexual o "maricón", aunque a lo largo de su vida tuvo también varias amantes femeninas, por lo cual deberíamos considerarlo más bien un bisexual con preferencia por las personas de su mismo sexo. La cinta pone el acento en la vida íntima del personaje, con abundantes escenas de cama, algunas de ellas orgiásticas, y desnudos un tanto atrevidos. Es evidente la importancia central que se da aquí a la sexualidad poco convencional del personaje. No obstante, adquiere también cierta relevancia su postura contraria a la dictadura y a medida que avanza la historia se van presentando al espectador en forma de monólogo interior algunos de sus poemas más conocidos, de distintas épocas, para ir marcando su trayectoria vital.

En Filipinas ya se le retrata como un joven distinguido cuyo interés principal es disfrutar del sexo. En una velada que reúne a gentes de la alta sociedad le vemos coqueteando con un camarero que le guiña un ojo. Luego repentinamente acude a un barrio humilde de Manila, a un local en el que se llevan a cabo escenas pornográficas en directo ante un público variopinto. Allí conoce a un joven filipino que le lleva a su casa, en la que viven otros familiares que no dan mayor importancia a la visita. Cuando ambos están ya desnudos el chico le pregunta qué le gusta, pero como Jaime no responde nada adopta la posición del perrito ofreciéndose para ser penetrado. Lo último que vemos es a Jaime apretando con la mano una de sus nalgas. El resto se omite hasta la mañana siguiente, en que se levanta tranquilamente, saluda a los familiares del chico, le da una cantidad generosa de dinero aunque nadie se lo ha pedido y se despide con un falso "hasta pronto", ya que no volverá a verle.



Imagen 723: Detalle de la carátula del dvd de *Castillos de cartón* (2009)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Después de esta etapa de promiscuidad en Manila, Jaime regresa a Barcelona, donde se encuentra con su círculo de amistades -Carlos Barral y Juan Marsé entre otros- que dado el interés que muestran por los temas sociales y sus simpatías por el Partido Comunista tienen algunas dificultades con la brigada político-social del régimen. Juan Marsé acaba de escribir su libro *Últimas tardes con Teresa*. Jaime se muestra dispuesto a implicarse más en la lucha política, pero el Partido Comunista no lo admite porque según le explica su amigo Barral, en opinión de Lenin "los homosexuales son víctimas de su naturaleza y pueden poner en peligro la seguridad del partido. Vamos, que los maricones ante la policía cantan."

Jaime se reencuentra también con su amante Luis, un chulo que dispone de una copia de las llaves de su casa. Cuando entra Jaime se da cuenta de que Luis se ha instalado allí, e incluso olfatea las almohadas para imaginar qué ha podido pasar en su cama. No hay demasiada efusividad, y la forma en que Jaime le pide que tengan sexo, deja claro que la relación entre ellos es de dominio. El que paga manda.

- Prefiero los culos españoles, siempre prestos a olvidar que lo hacen por dinero. No me importa pagar, pero quiero que me aprecien.

Mientras dice esto le ensaliva el ano a Luis, quien queda cosificado porque está siendo utilizado como un hombre objeto; no es por eso extraño que acceda a ese encuentro sexual de muy mala gana. Desnudo le ofrece fríamente el culo a Jaime, quien sin desvestirse intenta penetrarle sin éxito. Los gestos y gemidos de Jaime son demasiado teatrales, lo cual desconcierta a Luis, qué extraño le pregunta qué pasa. Todo acaba en una paja manual, momento que se aprovecha para incluir la provocativa imagen del pene de Jaime erecto en un primer plano, detalle un tanto transgresor que se logra integrar con elegancia. En todo caso tampoco esa paja manual se culmina. Jaime interrumpe a Luis para pedirle que le acompañe, ya que está esperando a un escritor amigo suyo, negro y del Harlem llamado Jimmi, a quien quiere enseñar Barcelona.

Después de pasar por algunos barrios populares para que los niños se sorprendan viendo al amigo negro de Jaime, terminan charlando y tomando vinos en un local. Luis aprovecha para ligar con una gitana, y los cuatro pasan la noche juntos. Lo que hacen se omite, pero cuando amanece vemos a los cuatro en la misma cama; Jaime abrazado al negro Jimmi, y Luis con la gitana. Esa misma mañana, cuando Jaime le falta al respeto a la gitana y ataca mordazmente a Luis reprochándole groseramente que se está dedicando últimamente demasiado al gremio de las putas, Luis rompe la relación definitivamente.

Entra el poeta entonces en una crisis. Además de la soledad que está experimentando, su padre le pide que ocupe su puesto como director de la empresa tabaquera en la que trabaja, lo cual le anima a cambiar y adoptar un estilo de vida más aceptable. Comienza así a tener algunas relaciones con mujeres. Ese momento de zozobra íntima se lleva a las pantallas a través de un monólogo interior en el cual Jaime lee uno de sus poemas más conocidos, una especie de ejercicio de autocritica: *Contra Jaime Gil de Biedma*. Cada estrofa del poema va acompañada de las vivencias que pudieron motivar esos versos, que la película desarrolla en distintas escenas.

En la primera estrofa vemos al protagonista entrando en su nueva casa, en la que debería vivir esa vida socialmente aceptable, pero se ve tentado por los guapos trabajadores que han venido a ponerle un espejo.

¿De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación -y ya es decir-,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,



Imagen 724: Luis masturba manualmente al poeta en *El cónsul de Sodoma* (2009)

Fuente:: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2010

a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Mientras lee la segunda y la tercera estrofas el protagonista se encuentra en un lugar de ambiente en el que una pareja compuesta por un chico joven y un hombre maduro bailan una canción romántica. Se da cuenta de que para él ya no es tan fácil ya llamar la atención, porque se está haciendo mayor y la juventud va quedando atrás.

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
-seguro de gustar- es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

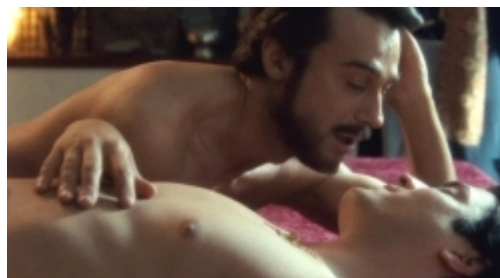


Imagen 725: Toni se asemeja al Pijoaparte de la novela de Marsé. *El cónsul de Sodoma* (2009)
Fuente:: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2010

En su intento de llevar un estilo de vida más acorde con el cargo que piensa ocupar en la empresa tabaquera, el poeta comienza una relación con una mujer fascinante, Bel, que tiene dos hijos y está separada de su marido. Sus relaciones son sexualmente apasionadas. En una ocasión vemos cómo Jaime se dispone a hacerle el sexo oral. Ella le advierte que está con la regla, pero él le responde con gracia: "no me importa, soy un vampiro". Públicamente comienzan a salir como novios, lo cual alegra a su familia, pero en privado su pareja es abierta. Vemos cómo participan juntos en algunas sesiones de sexo en grupo, y ella acepta que Jaime siga teniendo sexo con chicos. A Jaime parece ilusionarle la idea de irse a vivir con ella, hacer el papel de padre de sus hijos y ofrecer así públicamente una imagen respetable de hombre casado, pero ella no está dispuesta a convivir con él y como mucho le ofrece la posibilidad de seguir viéndose de vez en cuando. En todo caso los planes de ocupar el cargo de director general de la compañía se frustran cuando alguien difunde entre los miembros del consejo unas fotos comprometidas en que Jaime está haciendo sexo con otro hombre. Además Bel muere en una riada, lo cual hace que Jaime, lleno de dolor y desesperación, intente suicidarse cortándose las venas.

El resto de la película cuenta como el poeta va envejeciendo y algunas relaciones más que tiene con hombres. En 1972 con un casado mientras está de viaje en Filipinas. Más tarde la relación estable que mantiene con Toni, un joven gitano posesivo al que conoce mientras éste está haciendo la mili; Toni recuerda al Pijoaparte, el protagonista de la novela *Últimas tardes con Teresa* de su amigo Juan Marsé. Jaime se enamora profundamente, le enseña a vestir y a comportarse con elegancia, le ofrece todo tipo de comodidades e incluso le compra una casa, pero lo que comienza siendo una apasionada historia de amor acaba convirtiéndose en una relación tormentosa en la que Toni se muestra violento y acaba por dejarle. Una noche de invierno en que no para de nevar, después de pegarle, Toni le echa de la casa y lo deja abandonado sobre la nieve. Mientras los copos caen sobre su cuerpo el poeta recita *No volveré a ser joven*, incluido en su libro de 1968 *Poemas póstumos*, en el que se reincide en el temor que siente Jaime a envejecer.

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
-como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos
-envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

Años después Jaime sigue llevando un estilo de vida promiscuo, aunque oculto a los ojos de la sociedad. Tiene como pareja a un actor llamado Pep, que no tiene pudor en besarle públicamente en la calle; a Jaime eso no le gusta, y le dice bromeando que mientras su madre viva él no es maricón. Pep se mantiene a su lado y le cuida cuando Jaime descubre que padece sida en un estado avanzado al detectar en su piel el sarcoma de kaposi. Respeta también que le siga gustando perderse en la noche para disfrutar del sexo. La última escena de la película se produce en un hotel al que Jaime ha acudido con un chulo; este baila desnudo mientras él lo observa sonriendo fascinado. Jaime Gil de Biedma murió en 1990 con sesenta años en su casa de Barcelona.

Referencias específicas: Ruiz (2010)

437 ~ *Madre amadísima*, de Pilar Távora (2009)

Adaptación de la obra de teatro de Santiago Escalante, realizada por este mismo autor, es la historia de Alfredito, un homosexual andaluz nacido en 1952 que vive con su anciana madre enferma. El personaje nos va contando su pasado a través de un larguísimo monólogo dirigido a una virgen negra a la que está vistiendo y preparando para una procesión. Sus palabras fluyen con cierto gracejo y algunos toques de humor, aunque el tono emocional que predomina es la tristeza. Su devoción como creyente católico va dirigida a la Virgen, pero el Papa no le merece el menor respeto por tener esa "fijación con los maricones" en vez de hacer una cruzada contra el hambre. Tampoco confía en los curas porque uno de ellos siendo él adolescente rompió el secreto de confesión. Asegura además, que "ni muerta" le deja a la Iglesia ni un euro de lo que le da al gobierno.

Según Alfredo la peor enfermedad que tuvo su madre Rosario fue su marido Pepe, por su mal carácter y las continuas discusiones que mantenían; sus amigas nunca pudieron comprender por qué se había enamorado de una cosa así. Pero su madre, nos explica Alfredo, piensa lo mismo de su Antonio. De Antonio, que imaginamos debe ser su amigo actual, y de la relación que tiene con él poco se nos dice. Nunca llegamos de hecho a verlo.

Mi Antonio es como mi padre, un tío, y yo he llegado a la conclusión de que todos los tíos son iguales. Incluso yo cuando me sale la vena masculina, que gracias a Dios me sale muy de tarde en tarde.

Entre recuerdos de su infancia en el pueblo, con el miedo que le producía su padre y el cariño que le daba su abuela, hay un asunto de cierta actualidad que saca Alfredo en su conversación con la virgen: el de la posibilidad que tienen ya los homosexuales en España de casarse y adoptar niños. No se muestra muy entusiasmado al respecto:

No soporto los niños (...) y los maricones pidiendo niños en adopción. ¡Por Dios Santo! Pero si una de las cosas buenas que tenemos los maricones es que no podemos tener niños. Las dos pedazo de gais, las de la frutería, que se van a casar y que van a adoptar a un niño. ¿Qué van a hacer esas dos locas con un niño?



Imagen 726: Alfredo con la Virgen negra. *Madre amadísima* (2009)

Fuente: DVD. Madrid: Karma Films, 2010

Luego Alfredo nos cuenta la primera relación que tuvo con otro chico en su adolescencia. Era por aquel entonces un jovencito fino, tímido y amanerado. Un día Javi, el hijo del alcalde, que era masculino y varonil, le pidió que se encontraran en la Laguna y allí comenzaron a acariciarse; Alfredo estaba muy nervioso porque era la primera vez. Durante algún tiempo se vieron, pero siempre a escondidas, porque Javi tenía miedo al qué dirán; algunas de sus relaciones se llevan a la cámara con cierto erotismo, con algún desnudo integral. Javi fue el primer hombre que lo penetró, y eso le encantó, así que repitieron muchas veces hasta que un día Javi desapareció sin previo aviso. No supo nada de ese "macho maricón" hasta años después. Se había casado y tenía hijos, pero se dejaba caer por el ambiente de Sevilla, como siempre escondiéndose.

El relato sigue contándonos la primera juventud del protagonista en Sevilla, condicionada por las drogas que le proporcionaba su mejor amigo, La Titanlux, que además de pintor de paredes se dedicaba al tráfico de drogas. Luego su servicio militar en la Marina, donde al notarle la pluma le pusieron a limpiar letrinas. Allí es

donde hace amistad con "la Girasol", porque siempre seguía el sol y se ponía de mal humor cuando se nublaba; con ella hablaba siempre en femenino y se llamaban cordialmente "maricón"; en aquella época cuando tenían permiso se perdían por los pinares para encontrarse con otros marineros y tener sexo con ellos. Tras la muerte de Franco su infructuoso intento de entrar en el Partido Comunista, cuando los compañeros le dicen que no puede acompañarlos en un viaje a Cuba porque allí la homosexualidad no está muy bien vista. Algunos otros amores, pero ninguno como el primero que vivió con Javi.

La historia tiene un final triste. Tras la muerte de su madre, Alfredo que había estado viviendo en función de ella se queda totalmente solo, acaba alcoholizado y bordeando la locura, sin poder asimilar la ausencia de su madre. Lo que no se nos cuenta es si después de elaborar el duelo por su pérdida reemprende una nueva vida con renovadas ilusiones o si su trayectoria acaba ahí.

438 ~ *Poniponchi, una chica cuasi perfecta, de Ivan G. Anderson (2009)*

Hija excéntrica de la comedia petarda de los noventa y con claras resonancias del cine *trash* de John Waters, cuenta las desventuras de Patricio, un señor de provincias que por la mañana trabaja en un banco y por la noche se prostituye travestido a escondidas. Después de organizarse un gran escándalo en el pueblo cuando es descubierta siendo penetrada por el señor alcalde, a quien chantajeaba con contarle todo, su madre le echa de casa para preservar el buen nombre de la familia. Así es como Patricio, a sus treinta y ocho años y convertido en Pati, emigra a Madrid con la intención de ser ella misma y triunfar en el amor. En la capital vive multitud de situaciones que oscilan entre lo absurdo y el melodrama: la patean y roban; triunfa como transformista en un antro de mala muerte; entra a vivir en un piso compartido con una transexual que se hormona y una marica mala envidiosa. Pati se hecha un guapo novio bisexual, Jovi, que la chulea y con el

que a lo más que llega después de varios meses es a un beso, porque él lleva un doble juego: en realidad está casado con un hijo, y lo que le interesa de Pati es su dinero, por lo menos al principio.

La imagen que proyecta la protagonista es deliberadamente lo menos glamuroso que pueda imaginarse: bajita, rechoncha, con la dentadura defectuosa, unas pelucas postizas de poliéster, unas pestañas de colores y unos vestidos tan horteras que da grima verla. Pati es en suma una antiheroína que va a contracorriente de todos los modelos que se valoran en el ambiente: no es un gay de cuerpo escultural, ni va vestida a la moda, ni es rica, ni tan siquiera tiene la intención de hormonarse, operarse y convertirse en mujer como prescriben los discursos médicos. Simplemente quiere ser ella misma, y en eso reside su encanto, por eso acabamos simpatizando con tan singular personaje y nos alegramos cuando al final obtiene el amor de Jovi, a quien tanto deseaba.

La película es una mamarrachada orquestada intencionalmente de más de dos horas de duración, con una estética y unas ambientaciones calculadamente cutres, una música espantosa, incluso unos planos y movimientos de cámara poco ortodoxos... todo ello tal vez con la intención de crear un mundo paralelo deformado y lleno de personajes variopintos y caricaturizados que, sin embargo,



Imagen 727: Arriba con el alcalde de su pueblo; abajo con su novio Jovi. *Poniponchi, una chica cuasi perfecta* (2009)

Fuente: DVD. Madrid: Suevia Films, 2009

no deja de ser en muchos aspectos verosímil. Lo que no falla es el ritmo, y por eso se hace entretenida si nos dejamos sumergir en la disparatada cadena de situaciones que se suceden, en las que se parodian los enredos y dramas del culebrón, para acabar con un final feliz.

439 ~ *Celda 211, de Daniel Monzón (2009)*

Coproducido con Francia, es un digno drama carcelario, género no muy frecuente en nuestro cine, que cuenta lo que acontece en una prisión a raíz de un violento motín; es un relato plenamente heterocentrado en el que todos los personajes que juegan algún papel relevante se ajustan a la sexualidad normativa. Pero hay una leve insinuación al principio de la historia acerca de la posibilidad de que pueda producirse entre los presos algún tipo de actividad sexual. Juan, un funcionario recién incorporado al servicio, se queda por azar en el interior del recinto cuando estalla la revuelta y se hace pasar por uno de

ellos. Malamadre, el cabecilla, pensando que Juan es un recluso recién incorporado, a modo de rito de iniciación y con objeto de demostrar quién es el macho dominante allí, somete a Juan a un juego de poder obligándole a que se quite la ropa y se muestre desnudo entre las risas y silbidos del resto. Superada la prueba, Malamadre bromea:

Tú ten cuidado, que con esa tranca te van a salir más novias que a Miss España. Anda que ya te vale ponerte en pelotas delante de esta panda de maricones.

El asunto no se vuelve a tocar el resto de la película. Entre todos esos hombres tan violentos y tan masculinos, los únicos de los que se hace pensar al espectador que son homosexuales son dos claramente reconocibles porque están retratados de forma tópica. Uno de ellos es el peluquero de la prisión, a quien un compañero suyo también afeminado le cura las heridas cuando uno de los funcionarios le da una salvaje paliza.



Imagen 728: El peluquero y su amigo son fácilmente reconocibles en *Celda 211* (2009)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2010

440 ~ *Agallas*, de Andrés Luque y Samuel Martín Mateos (2009)

Sebas, un joven extremadamente violento y antisocial, acaba de salir de prisión, después de seis meses de encierro. Lo primero que hace es ir a casa del matrimonio que regentaba el bar en el que había trabajado de camarero y robar violentamente a la mujer, de la que había sido amante. En cuanto le saca el dinero se va de allí precipitadamente asegurando que tiene prisa y despreciando las insinuaciones de la mujer que, a pesar de todo, parece estar deseando tener sexo con él. Acto seguido vemos que Sebas ha acudido a un local gay y está bailando con un chico un poco obeso que se menea en la pista de forma bastante ridícula. Sebas le besa en la cara con fingida pasión y le arrastra hasta los servicios. Tras la puerta se oye un golpe y en cuestión de un segundo sale elegantemente vestido con las ropas del incauto. Todo ha quedado en la ambigüedad, pero es difícil creer que si Sebas hacía meses que no "mojaba" lo primero que hiciera fuera ir a un local de ambiente solo para robar unas prendas; la lectura más plausible es que ha acudido allí para un desahogo sexual; esta indefinición en la orientación de su deseo es uno más de los rasgos que envilecen al protagonista.

El resto de la historia cuenta cómo empleando ciertas argucias consigue entrar en el círculo del señor Regueira, un empresario de La Coruña que tras un fábrica de productos del mar esconde un negocio de tráfico de drogas. Logra por ello prosperar en un mundo lleno de engaños y de traiciones en el que acabará por sucumbir. Durante ese tiempo la imagen pública que ofrece Sebas es la de heterosexual, ya que acude a las prostitutas, se muestra atraído por las mujeres e incluso logra seducir a la hija de Regueira en un intento de seguir trepando por ese mundillo; sin embargo en su entorno siempre surgen las bromas acerca de su sexualidad, como que debe tener el ojete bien abierto desde que estuvo en la cárcel.

441 ~ *Tensión sexual no resuelta*, de Miguel Ángel Lamata (2010)

Es una comedia juvenil de enredos amorosos construida con cierta sutileza narrativa. Los personajes hetero aparecen caricaturizados en su justa medida, en tanto los dos hombres que acaban manteniendo una relación homosexual están caracterizados de forma hiperbólicamente grotesca.

Celeste está a punto de casarse con su novio Juanjo, con el que nunca ha tenido un orgasmo, pero el rumbo de su vida cambia cuando conoce en una librería a Jazz Romero, una chica poco convencional. Es con ella con la que consigue su primer orgasmo en una relación lésbica, y es ella la que, ejerciendo de maestra de la vida, le presenta al Nardo, un salvaje cantante de rock duro con el que obtiene veinte orgasmos seguidos. Lo que Celeste ignora, y el espectador por ahora también, es que Jazz, que es una escritora de éxito, tiene sus propias motivaciones para interponerse entre ellos: recuperar el amor de Juanjo, con el que había mantenido una relación en la época de la universidad.

Sin explicaciones y por teléfono Celeste deja a su novio, un profesor universitario aparentemente muy cerebral, pero que en realidad es hipersensible. Juanjo obtiene entonces un apoyo inestimable: el de Nico, uno de sus estudiantes, que se ofrece para ayudarle a recuperar a Celeste a cambio de un aprobado. A partir de ahí la lucha se establecerá entre Nico y Jazz, que ejercen como guías o celestinas de Juanjo y Celeste respectivamente.

Nico está especializado en ofrecer servicios a sus profesores para así ir superando las asignaturas de la carrera sin estudiar. A uno de ellos, el catedrático de historia don Ramiro Almenar le ayudó a desarrollar su afición secreta consiguiéndole un lugar donde actuar los jueves por la noche como transformista, con el

nombre artístico de doña Ramera. Y con gran éxito, ya que el garito se llena. De las preferencias sexuales de don Ramiro no se dice nada; solo se emociona esa extraña afición, lo cual da lugar a un chiste fácil en el que se recurre al tópico de asociar el transformismo con la prostitución.

Lo primero que hace Nico es averiguar por las llamadas de su móvil con quién está Celeste. Luego, acompañado de Juanjo, acude a un gimnasio para contratar a un matón. Se trata de Federico, que aparece grotescamente caricaturizado como un descerebrado extremadamente violento, grosero y estúpido, que ingiere pastillas estimulantes a puñados acompañadas de alcohol. Cuando se entera de que tiene que "fostiar" al Nardo comenta "A ver si me voy a enamorar de él", y comienza a pegar puñetazos a diestro y siniestro, gritando salvajemente. Al salir, Juanjo le pregunta a Nico:

- Oye, Federico es gay, ¿no?
- Y homófobo.
- O sea que se acuesta con hombres pero los odia.
- ¿Que tiene de raro? Es lo mismo que nos pasa a nosotros con las tías.

Desde luego la caracterización de Federico se sale de todos los moldes habituales acerca de lo que supuestamente es un gay, pero en ningún caso se ofrece la posibilidad al espectador de identificarse con semejante individuo excepto, tal vez, al final de la historia.

Más tarde, en uno de los conciertos del Nardo, Federico lo aborda y se inicia una salvaje pelea durante la cual al ponerle la mano en la entrepierna, se da cuenta de que el Nardo tiene una erección. Cuando Federico le cuenta esto a Nico, este llega a la conclusión de que a pesar de la apariencia hipermasculina de el Nardo, éste debe "ser gay". Se le ocurre entonces que una buena forma de anular a su adversario y conseguir que deje definitivamente a Celeste es concertando un encuentro entre Federico y el Nardo. Así lo hace empleando un engaño, con el resultado de que Federico, después de una violenta pelea consigue vencer las resistencias del Nardo y someterlo penetrándolo. A partir de ahí el Nardo se convertirá con gran placer en su esclavo sexual.

Al final de la película vemos como Federico lleva en brazos a su amado, que tiene una venda en los ojos, para enseñarle el nido de amor que ha preparado: una sala con las paredes rojas repleta de juguetes (látigos, penes, objetos de piel negra...) para sus prácticas sexuales. Con objeto de darle un tono burlón a la escena, la música romántica de violines contrasta con ese ámbito propio de las prácticas sadomasoquistas. La expresión de Federico mientras sostiene un látigo en la mano es mucho más relajada que en ocasiones anteriores: ahora sonríe a mira con ternura a su amado, el Nardo, quien ridículamente extasiado comenta:

- Es preciosa
- Como tú.
- Te quiero, amore.

Los dos hombres se besan apasionadamente. Parece que practicar el sexo entre ellos ha disuelto algunas de sus tensiones sexuales no resueltas.



Imagen 729: Federico, un gay brutal caricaturizado hasta el extremo. *Tensión sexual no resuelta* (2010)
Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2010

442 ~ *Todo lo que tú quieras, de Achero Mañas (2010)*

En los créditos iniciales hay una sucesión de fotografías con los rostros de varios hombres de apariencia masculina y aspecto serio, que se van alternando con la versión femenina de esos mismos varones después de haberse caracterizado como mujeres, con expresiones más provocadoras y divertidas. Todos ellos son personajes secundarios en el relato (el padre, el doctor, el amigo del protagonista...) cuya transformación únicamente se produce en estas imágenes iniciales. Se anuncia de esta forma al espectador que la película va a abordar algunos asuntos relacionados con la masculinidad enfocada desde un punto de vista carnavalesco y explorar los límites del género.

Leo, Alicia y su hija de cuatro años Dafne forman una familia relativamente feliz con un estilo de vida acomodado y algo convencional: ella es el ama de casa y se encarga de criar a la niña, mientras que él ejerce como abogado. En el despacho un día Leo atiende a un nuevo cliente, Álex, al que ya había visto por el barrio. Viene por un asunto relativo al reparto de la herencia de su madre. Le comenta que su familia es muy

conservadora y que hace años que no se habla con sus hermanos. Su gesticulación es muy ligeramente amanerada, de tal forma que desde el principio el espectador puede imaginar su homosexualidad. Leo le pide su correo electrónico a fin de que la secretaria le mande una lista con los documentos que tiene que aportar. El correo de Álex es "dapena@orion.com", lo cual ubica a este personaje en la tristeza, en el victimismo. Entonces Álex ve la foto de su hija en la mesa y se interesa por ella, elogiando que es una niña preciosa y aprovechando para piropear a Leo diciéndole: "se parece a usted". Mas tarde hablando con Pedro, su compañero de bufete, éste se ofrece para encargarse del caso del "maricón ese", asegurando que le encantan los homosexuales, lo cual dice con cierto tono de superioridad y desprecio. Álex queda así claramente etiquetado y ubicado en un exogrupo. Leo dice que tiene que atenderle porque "le da pena" y porque su ex, Marta, le ha pedido el favor de llevar el caso de su amigo Álex.

La muerte repentina de Alicia tras un ataque de epilepsia trastoca totalmente la vida de Leo y de su hija Dafne. A partir de entonces Leo tendrá que asumir el papel de madre y de padre al mismo tiempo y emplear todos los recursos para consolarla y conseguir minimizar el daño psicológico en su hija. Eso hace también que vuelva a verse más con su ex. Un día acuden juntos al espectáculo que lleva a cabo Álex. En este caso hace el papel de payaso de cara blanca, que se basa más en su elocuencia para despertar la carcajada que en su aspecto. Sentado sobre las rodillas de otro hombre elogia su pene calibre 38, le pide que le muerda los dedos, finge un orgasmo, y bromas de este tipo. Ocurre que en medio de la actuación suena el teléfono de Leo: es Dafne, que aún estando con una canguro se ha cortado un dedo con un cuchillo. Leo, muy preocupado, le pide a Marta que se vayan, pero cuando están saliendo Álex se interpone e incluye a Leo en su espectáculo, pidiéndole que no se quede, que le muerda antes de irse, revelándole su amor ficticio como parte de la actuación. Leo le dice con amabilidad que tienen que irse, que es muy urgente, pero Álex se pone muy pesado, le insiste, representa una escena en la que está siendo abandonado por su amante, se lanza a sus piernas, le pide que le diga que le quiere e intenta darle un beso en la boca. En ese momento Leo pierde la paciencia y le tira al suelo. "¡Que me deje, coño!, ¡maricón de mierda!" le dice mientras por fin logra salir del local. Álex, tirado en el suelo, ríe patéticamente: "¡Maricón de mierda!. Hacía tiempo que no me decían nada así.". En toda esta situación obviamente al espectador le es más fácil simpatizar con la situación de Leo, preocupado por su hija, que con el provocativo Álex.

La niña un día le pide que se pinte los labios con el mismo color rojo que usaba su madre. De algún modo quiere tenerla su lado. Él casi como un juego la complace, y empieza por las noches a maquillarse y a vestirse con las ropas de su mujer. Llega a pedirle a Álex que le ayude a caracterizarse como su esposa muerta. En la casa de Álex conocemos algo más del pasado: empezó con el transformismo en los setenta, en un local de Callao. Hay fotos de sus amigas de entonces, entre otras la de Lulú, que ya está muerta. Se ve su foto, muy provocativa, y al lado la nota que dejó justo antes de suicidarse en Nueva York "No creo que pueda llegar a ser tan feliz como en este preciso instante." A partir de ahí Leo mira con otros ojos a Álex, con quien estrecha la amistad. Él le explica que su transformismo viene de antiguo y está relacionado con su homosexualidad, pero también que tiene un hijo llamado Hugo, asunto acerca del cual no se dan más detalles.

La niña acaba por creer que Leo cuando se transforma en mujer es realmente su madre. En contra de la opinión del psicólogo del colegio sigue haciéndolo, lo cual le trae multitud de problemas, incluido el peligro de que le quiten la custodia de su hija. Pero él siente que la niña necesita tiempo para asimilar la muerte de su madre y persiste hasta que un día da muestras de haberlo comprendido y esta preparada para aceptar que su madre ya no está con ella.



Imagen 730: El padre de Leo y su versión Drag en *Todo lo que tú quieras* (2010)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010



Imagen 731: Arriba Álex representando su papel cómico. Abajo foto de Lulú, poco antes de suicidarse. *Todo lo que tú quieras* (2010)

Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

En suma, la moraleja que subyace al relato es que un hetero que es capaz de transgredir los límites del género y explorar sus facetas femeninas se convierte en un hombre más completo, amoroso y deseable. La imagen que se transmite aquí de la homosexualidad, sin embargo, es más bien desagradable y triste.

443 ~ *Pájaros de papel, de Emilio Aragón (2010)*

Durante la guerra civil un grupo de artistas de vodevil sobrevive en Madrid, entre otros Enrique del Congo y Jorge del Pino, que son grandes amigos y actúan juntos. En ese ambiente de miseria y sirenas, las circunstancias hacen que el público sea más bien escaso, pero aún así intentan mantener el ánimo alto cuando llevan a cabo sus espectáculos de variedades. Jorge pierde a su mujer y a su hijo durante un bombardeo, situación que se recrea de forma melodramática; luego le toca luchar en el frente.

Un año después, ya concluida la guerra, vemos cómo Enrique entra en un bar donde se reúnen los artistas para ofrecerse al Sr. Arturo, un empresario que se encarga de organizar espectáculos y giras por los pueblos. Los sueldos son bajos y el hambre acuciante. Enrique se acerca a la barra del bar. El camarero le saluda sonriendo y le acaricia brevemente en la mano. Enrique a su vez le responde rozándole con un dedo, muy discretamente. Este gesto nos informa acerca de la sexualidad de este personaje, cuya apariencia y gestos no ofrecen ninguna señal externa de sus preferencias sexuales.

Entonces entra en el bar Jorge, al que no veía desde hacía algún tiempo. Mientras se abrazan efusivamente en ese emocionante reencuentro, Jorge bromea:

- Como me sigas abrazando así se van a poner celosos tus antiguos novios.
- Envidiosos. No saben nada de amor; menos sabrán de amistad.
- Mentiroso.

Esa es toda la información que se nos ofrece acerca de sexualidad de Enrique, asunto que queda en segundo plano el resto de la película. El retrato que se hace de él es positivo, como una persona sensible, solidaria, creativa y un buen amigo. Eso se manifiesta en el hecho de que se haga cargo de Miguel, un niño huérfano que está entre los artistas que intentan conseguir algún bolo con el empresario para salir adelante. Miguel vive con unas personas que no le quieren, le pegan y lo tienen con ellos por su cartilla de racionamiento. A partir de ese momento Enrique y Jorge hacen el papel de padres con gran cariño y lo integran en sus números cómicos. El resto de la película cuenta distintas peripecias de estos personajes hasta que se ven obligados, por haberse convertido en sospechosos políticos, a huir de España a Portugal para luego viajar a Buenos Aires. Enrique y el niño lo consiguen, pero Jorge es abatido a tiros cuando iba a coger el tren hacia Badajoz.

Incluyendo a un personaje entrañable como Enrique, cuya preferencia sexual no constituye la centralidad de su persona sino una característica más, la película lanza un mensaje plenamente normalizador.



Imagen 732: Detalle de la carátula del dvd de *Pájaros de papel* (2010)

Fuente: DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2010

444 ~ *Pan negro (Pa negre), de Agustí Villaronga (2010)*

Es un drama rural coproducido con Francia que se desarrolla en Cataluña durante la posguerra y que toca el asunto de la homofobia social y sus consecuencias: incluye en la trama a dos amantes ya muertos de los que solo quedan en el pueblo vagos recuerdos, leyendas y fotografías amarillentas.

Andreu, un niño de once años cuya familia pertenece al bando de los vencidos, encuentra en el bosque los cadáveres de un hombre, el Dionís, y de su hijo Coulet. El niño, aún vivo, le murmura una sola palabra: "Pitorliua". Paso a paso Andreu va obteniendo información acerca del significado de esa revelación. El pitorliua es un pájaro salvaje del campo, muy manso, como lo define Andreu ante los policías. Su padre, Farriol, le explica que el Pitorliua era uno que durante la guerra se refugió en la cueva de las Baumas por cosas de política. Pero también en el pueblo circula la leyenda del Pitorliua, un hombre que dicen vivió en la cueva, se volvió loco y es ahora una especie de hombre-pájaro monstruoso, un fantasma a quien a veces se le ve vagar desnudo por los bosques.



Imagen 733: El joven tuberculoso simboliza la atracción hacia la masculinidad que siente Andreu en *Pan negro* (2010)

Fuente:: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011

Algunos se mueren de tanto meneársela.

- Pero si todos son hombres.

- ¿Y qué? Hay hombres que se ponen del revés y hacen de mujeres. Como Pitorliua.

¿O es que no has oído hablar nunca de maricones?

Un día Andreu que va paseando por el bosque ve cómo un chico mayor que él corre desnudo y le sigue hasta el río pensando que tal vez sea Pitorliua. El chico llega hacia el río y se lava en la orilla. Es un tuberculoso que vive con los frailes en un convento cercano y trabaja en la huerta. Otro día el mismo joven le pide que le traiga algo de comida de vez en cuando, y Andreu así lo hace. Cuando eso lo ve otro zagal le advierte que esa enfermedad que tienen se pega por vicio y lanza una creencia popular que asocia la tisis con la homosexualidad:

- Parecen angelitos, pero cuando es de noche saltan como demonios de una cama a otra.

- ¿Para qué?

- ¿Tú estás bobo, o qué? Para pasarse la calentura.

Después de escuchar atentamente Andreu no da crédito a nada de lo que le ha dicho el otro y se va de allí llamándole bestia. Se sugiere que Andreu siente algo especial por el chico tuberculoso, en quien cataliza su atracción hacia la masculinidad y su belleza corporal sin que podamos hablar de un deseo propiamente homosexual, ya que Andreu es aún demasiado joven. Cuando al final de la película va a irse del pueblo se despide de él diciéndole que él es lo que más quiere, y se acerca a abrazarle a pesar de lo contagioso de su enfermedad.

Por fin el niño averigua que el verdadero nombre del Pitorliua era Marcel Saurí, nacido en 1918 y muerto en 1941 tal como indica la lápida del cementerio. Su madre conserva una foto de él, tomada durante los carnavales de 1935 en la que aparece disfrazado de ángel, y le explica que Marcel es la mejor persona que había conocido, que era alegre y siempre la hacía sentir muy bien. Una vieja le cuenta que lo habían asesinado porque cometía "pecados impuros contranatura". Se metía en las cuevas con Peré, el hermano de la Manubens, la actual cacique del pueblo. Por orden de ésta, a Marcel le escarmentaron. Primero solo querían asustarle "haciéndole la untada" pero se les fue de las manos y lo castraron con un cable de los que se usan con los cerdos. Luego a Pere le casaron con una mujer a la que no quería y lo despacharon a Francia para luego poder quedarse con todo.

Este relato perturba tanto a Andreu, que esa noche sueña que va con su prima a ver la cueva de las Baumas por dentro. En la penumbra de una cueva dos jóvenes se acercan con intención de iniciar una relación sexual. Uno desaparece, y es cuando entra con antorchas un grupo de hombres, lo cogen, desnudan y se disponen a castrarlo en el suelo con un cable metálico. Y es su padre el que lo hace. Al preguntar a su madre ella confirma que el Dionis y su padre hicieron ese trabajo por necesidad económica, pero desmiente que fuera Farriol, el que tirara del hilo para caparle. Aunque ese detalle queda en el aire, confirmar que su padre participó y averiguar que también era culpable del asesinato de Dionis y su hijo, por encargo de nuevo de la Manubens, le produce una conmoción y una pérdida total de fe en su familia y en todo lo que estos le habían enseñado. Su padre se sacrifica aceptando su culpabilidad a cambio de que los Manubens adopten a su hijo y le paguen una educación que le permita ser médico. El niño decide, traicionando todos sus principios y sabiendo quiénes son los Manubens, adaptarse a esa situación con tal de poder alcanzar su sueño de ser médico.



Imagen 734: De Marcel y Peré solo quedan recuerdos y fotos amarillentas. *Pan negro* (2010)

Fuente:: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011

445 ~ *Biutiful*, de Alejandro González Iñárritu (2010)

Coproducción hispano mexicana cuyo héroe es Uxbal, un hombre urbano complejo, con muy variadas aristas emocionales y cuyos pasos nos muestran los lados más oscuros de la Barcelona multiétnica. La miseria, la muerte, la marginalidad, la enfermedad, son los compañeros inevitables de este personaje que por lo demás ama y protege a sus dos hijos como haría cualquier padre. Él es quien tiene que encargarse de ellos porque su mujer, de la que se ha separado, está enganchada a las drogas y el alcohol. Pero a su vez Uxbal padece un cáncer de próstata con metástasis. En el sórdido mundo en el que se mueve, este personaje entrañable al que tan poco tiempo le queda se gana la vida con distintos trapicheos.

Uxbal hace tratos con Hai, un chino que regenta un taller clandestino de ropa y complementos en el que trabaja y duerme su mano de obra cuasi esclavizada. Uxbal se encarga de distribuir sus mercancías entre los negros para que éstos las vendan en la calle. También hace de intermediario entre los chinos y ciertos constructores que están interesados en conseguir inmigrantes ilegales y baratos.

Hai resulta tener un amante más joven, Liwei, que le ayuda a llevar el negocio. En cierto momento Hai va al baño para asearse y su joven amigo le sigue. En ese momento se presenta al espectador una escena erótica muy trabajada desde el punto de vista visual. Su diálogo es incomprensible porque hablan en su lengua nativa, pero las imágenes nos informan de la relación que mantienen. El joven se acerca al otro, que parece más reticente, mientras éste se está lavando la cara y se dirige a él con suaves palabras. Le besa en el cuello y en la oreja mientras con la mano le toca en la entrepierna. Por la respiración cada vez más agitada y la expresión del mayor sabemos que esto le está excitando sobremanera. La cámara juega elegantemente con la imagen de ellos dos en el espejo, enfocando alternativamente a los personajes reales y a su reflejo. La escena se interrumpe abruptamente cuando se están dando un beso. Los subtítulos que acompañan a esta escena nos informan de que el joven vino a España tras el mayor porque le ama, pero que éste tiene familia, asunto del que no se dan más detalles.

- ¿Qué pasa contigo?
- Este negocio es muy delicado y tengo una familia. No estamos en China.
- No me lo tienes que recordar.
- ¿Por qué viniste aquí?
- Porque te amo. Eres un hombre fuerte. Un hombre importante. ¿Tú me amas?. Dime que me amas. Sé que me amas.

Inicialmente, si la pareja de chinos aparece retratada de forma envilecida no es por su sexualidad. El espectador se va distanciando cada vez más a medida que transcurre la historia de estos personajes no ya porque sean chinos, su lengua sea incomprensible y mantengan una relación, que de por sí ya son factores que provocan el extrañamiento. El conflicto se traslada al hecho de que estén explotando laboralmente a sus compatriotas. Uxbal mantiene una fuerte discusión con ellos recriminándoles las condiciones en las que tienen a sus empleados, y también el hecho de que no le hayan pagado a él lo que le habían prometido. Cuando el más joven le dice con frialdad que en China habría millones de hombres dispuestos a chuparle la polla por un trabajo como ese, y se niega a pagarle, el héroe hetero se lanza sobre el malvado chino homosexual para estrangularle. Su amante, mayor y más prudente, les separa, y luego le da el dinero a Uxbal. En este punto, el espectador a quien más detesta es a Liwei, quien encarna la figura tan frecuentemente retratada del homosexual intruso y destructor de familias.

Ocurre que con la intención de que los empleados y sus familias no pasen frío les compran unas estufas de gas butano. Eso provoca que todos ellos mueran envenenados por monóxido carbónico, ya que duermen hacinados en un sótano. Uxbal se siente responsable porque él fue quien consiguió las estufas y eligió las más baratas. En cuanto a Hai y Liwei su relación acaba mal, ya que el joven traiciona a su amante y le deja en ese momento tan difícil. Hai tiene que huir precipitadamente de Barcelona.



Imagen 735: La escena erótica entre Hai y Liwei juega con la imagen de la pareja reflejada en el espejo. *Biutiful* (2010)

Fuente: DVD. Madrid: Paramount Spain, 2011

446 ~ *El diario de Carlota*, de José Manuel Carrasco (2010)

Es una comedia juvenil heterocentrada que aborda con simpatía las principales preocupaciones de los adolescentes de ambos sexos que están descubriendo el amor y la sexualidad. En tono ligero y de forma políticamente correcta toca asuntos como el enamoramiento, la infidelidad, el peligro de los embarazos no deseados o el uso del preservativo, todo ello a través de los ojos de Carlota, una chica de diecisiete años. Se cuentan las primeras experiencias sexuales, amores y desengaños de varias parejas de chico y chica; la homosexualidad solo se menciona en tono normalizador, pero de forma tangencial. En una ocasión vemos que la madre de Carlota ha invitado a cenar a un compañero de trabajo y a la pareja masculina de este. La chica se limita a anotar en su diario que no es ningún problema que a uno le gusten la personas de su mismo sexo, pero es un asunto en el que no se profundiza más.

El relato incluye también una situación mil veces tratada en la comedia tradicional y típica de la modalidad indirecta. Elisa, una jovencita que se siente atraída por un compañero del Instituto llamado Raúl, se hace pasar por chico y dice llamarse Ramón para poder acercarse a él. Eso le permite intimar, entrar en los vestuarios masculinos y acompañarle a bares y espectáculos; el problema surge cuando a Raúl empieza a gustarle Ramón y se dan un beso, lo cual le hace plantearse que pueda ser homosexual. La novedad aquí es que una vez descubierta la impostura no se transmite la idea, como es habitual en esos casos, de que si la atracción entre ellos se produjo fue porque eran en realidad de distinto sexo; cuando Elisa le cuenta la verdad a Raúl éste se queda confuso y le comenta a Elisa que le gustaba bastante más cuando se comportaba como un chico, y el final queda abierto en cuanto a la futura orientación sexual de Raúl.

447 ~ *Carne de neón*, de Paco Cabezas (2010)

Cinta negra urbana coproducida entre España, Francia, Suecia y Argentina. Está protagonizada por un chico de veintitrés años. Ricky siempre se ha movido y trapicheado en ese mundo sórdido de putas, chulos, yonquis y maleantes en el que las mujeres están reducidas a mera mercancía que se compra y se vende como esclavas sexuales. Como su madre Pura, que había sido prostituta durante varios años, está a punto de salir de la cárcel concibe la idea de montar un puticlub, el Hiroshima Club, con la idea de regalárselo para que lo regente. Para ello acude a Angelito, un amigo suyo que chulea a varias putas y que le ayudara a comprar las mujeres que necesita para el local.

Tanto Ricky como Angelito son hetero y entre ellos lo que hay es amistad. Pero una vez que Ricky comienza a acariciarle la cara con afecto el otro reacciona con un gesto de rechazo, marcando claramente los límites de lo que él considera admisible en cuanto a la expresión de afecto entre hombres.

¿Qué haces?. Déjate de mariconeo, ¿eh? Que tú y yo somos coleguitas, pero con el mariconeo no puedo.

Esto lo dice con gesto duro y blandiendo el dedo índice de forma tan exagerada que nos hace dudar de la seguridad que Angelito tiene en relación a su propia masculinidad.

En estos ámbitos sórdidos encontramos también a la Infantita, una amiga de Ricky que es travesti y ejerce la prostitución callejera. El verdadero nombre de la Infantita es Juan Carlos; está convencida de que es hija bastarda del rey y por eso suele ponerse una peluca azul, del mismo color que su sangre, dice ella. Un día que el chico está trapicheando con cadenas de oro falsas la Infantita lo aborda llena de angustia.

Estoy mala. Ricky, tengo un cuadro de ansiedad. He estado en el psiquiatra de la seguridad social, y me ha dicho que soy psicósomática.

Este comentario ya la ubica en el ámbito médico de la locura, y también en el quirúrgico, ya que una de sus dudas que tiene la Infantita es si debe quitarse el pene o no. Le cuenta a Ricky lo que le ocurrió un día que se la estaba chupando a uno; esta es la única escena en el filme en que se representa un contacto homosexual. Estaba en un pub con tonos azulados, como su peluca. Ella de espaldas y de rodillas se la chupaba a un hombre que estaba sentado; resultó que era un director de cine, y que le había propuesto que hiciera de protagonista en una película porno, pero siempre que se quitara la polla, porque eso es antiestético.

Pero no me voy a engañar, Ricky, ese es el puntito que tenemos las travestis, lo que nos da de comer.



Imagen 736: La Infanta, transexual estereotipada. *Carne de neón* (2010)

Fuente: DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2011

Esa parece ser la obsesión que la acosa permanentemente y todo gira en torno a ello. Para operarse hay dos opciones: la privada, que vale una pasta, y en la pública la lista de espera para el cambio de sexo es horrorosa. "Yo no sabía que en este país había tanto maricón" comenta, no sabemos si en broma o porque realmente concibe que el travestismo va necesariamente unido a la homosexualidad.

Aunque la palabra transexual no se emplea en ningún momento, el estereotipo que se presenta aquí es el de la transexual avocada inevitablemente a un proceso de transformación en hembra indistinguible que culmine con la vaginoplastia. Un azar rocambolesco hace que ese destino inevitable se cumpla: una bala que rebota hiere a la Infanta en la entrepierna y eso hace que pueda saltarse la lista de espera y que la operen.

448 ~ *18 comidas, de Jorge Coira (2010)*

Se trata de una película coral coproducida entre España y Argentina, con cierta originalidad en su guión y cuya acción se desarrolla en Santiago de Compostela. Muestra retazos de la vida de dieciocho personajes en torno al acto social de compartir los alimentos durante seis desayunos, seis comidas y seis cenas. Sus vidas son simples y al mismo tiempo tiernas, intimistas: a Edu, un músico callejero, le llama Sol, la mujer a la que siempre amó, ahora casada con un hombre al que no quiere y con un hijo al que da de desayunar con cariño; dos amigos borrachos quieren prolongar sus conversaciones y sus risas con más copas y más tapas; un matrimonio de ancianos humildes se alimentan serenamente, en silencio; un hombre prepara la comida para su amante, y aunque ésta no llega al menos si tiene la compañía de sus amigos; un inmigrante vaga por calles y mercados en busca de algo que comer; una pareja que no saben darse mutuamente lo que necesitan se separan; dos hermanas que llevan un restaurante juntas discuten porque una de ellas quiere ser cantante.

De todas las situaciones que recrea la película nos interesa centrar la atención en una en concreto, que se narra al mismo tiempo que varias de las otras historias a través de secuencias presentadas de forma fragmentada. Al espectador se le deja la tarea de ir reconstruyéndolas de forma paralela.

Hay dos hombres jóvenes, en torno a la treintena, que viven juntos. No exhiben ninguna característica estereotipada que los marque como homosexuales. Sergio está preparando un pescado a la sal, y su pareja Víctor está escondiendo las fotos enmarcadas en las que aparecen juntos y que evidencian la relación que mantienen. Víctor le pide a su pareja que oculte que trabaja en una peluquería. Quiere impedir que su hermano, al que ha invitado a comer, se entere de su orientación sexual porque ese es un asunto que siempre le ha ocultado, y eso de que sea peluquero puede hacerle pensar que es maricón. Le pide que finja que son compañeros de piso y que es profesor de educación física como él.



Imagen 737: Sergio parodia la escena de seducción de *Fresa y chocolate* en *18 comidas* (2010)
Fuente: DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011

Sergio intenta quitarle hierro al asunto y bromea diciendo que a lo mejor las fresas como postre tampoco pegan; entonces coge una y comienza a parodiar la conocida escena de *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea (1994) en la que el protagonista, Diego, está intentando seducir a David sentado en una terraza, y cuando encuentra un trozo de esta fruta en su helado exclama de forma un tanto amanerada. "¡Mmm! hoy es mi día de suerte, encuentro maravillas!". Eso es lo que le voy a decir a tu hermano, amenaza bromeando Sergio, que se acerca con la fresa en la mano hacia su pareja, para que los dos puedan mordisquearla al mismo tiempo y acaben dándose un beso. Tras este momento de intimidad divertido y cargado de cierto erotismo, suena el timbre. Es Juancar, el hermano de Víctor, que viene

acompañado de Ana, un ligue ocasional a la que acaba de conocer. Los esfuerzos que la pareja hace por ocultar la verdad son vanos a medida que avanza la comida y la conversación. Cuando Ana está elogiando lo bonita que es la casa y la luz que tiene, Sergio comenta:

- Sí, en cuanto la vimos, nos enamoramos, vamos.
- De la casa, dicho así suena, suena raro...- aclara precipitadamente Víctor entre risas.

Por la expresión de suspicacia de Juancar sabemos que este último comentario le ha revelado lo que ocurre. Pero en vez de expresarlo con sinceridad, lo que hace Juancar es criticarlo todo con antipatía, despreciando la comida. Para colmo, suena entonces el móvil de Sergio, cuyo tono de llamada, de acuerdo con su sentido del humor, es una voz masculina que grita "Cógelo maricón, vamos, cógelo..." Juanma no puede evitar comentar que no le parece serio para un profesor, que si él pone ese tono de llamada en el móvil le echan del trabajo. La situación se hace cada vez más incómoda y más tensa. Sergio intenta distender el

ambiente con alguna broma y algunas risas, pero no tiene éxito. La discusión entre los dos hermanos estalla entonces: se van a la cocina y pelean verbalmente con gran intensidad emocional. Juanma le deja claro que desaprovecha su conducta, se pregunta qué han hecho mal en su familia, y le reprocha que le haya estado engañando todos esos años ocultándose. Víctor le responde que esa es su vida, que siempre ha sido así y le pregunta si realmente va a dejar de quererle por eso. Los dos hombres llegan a llorar en la cocina. Entretanto, Sergio habla con Ana en el comedor y le explica que en realidad él es peluquero, riéndose con cierta tensión del "culebrón" que están presenciando. Juanma sale de la cocina y se reafirma en que no le gusta que vivan juntos, que eso es lo que piensa y que no tiene por qué cambiar ahora. Víctor le dice a su hermano que se vaya a la puta calle y éste se dispone a hacerlo. No obstante, Sergio le aclara que respeta sus sentimientos, pero que él aunque sea un tío va a cuidar a Víctor como si fuera su hermano. Finalmente Víctor se despide de Juanca con un abrazo y éste solloza. Esta situación, acompañada de la música adecuada, está calculada para que la tensión melodramática vaya aumentando hasta su resolución. Cuando la pareja se queda por fin a solas se miran con cierta complicidad y respiran aliviados.

4.2.2 - Interrelación de las variables

Dada la gran cantidad de variables que tenemos en cuenta en el análisis de las películas, personajes y relaciones, las posibilidades que se abren son muy amplias, y no nos va a ser posible agotarlas todas en las siguientes páginas. Buena parte de los hallazgos ya los hemos expuesto anteriormente, porque como explicamos nuestra investigación más que lineal ha sido circular. La base de datos que manejamos es una herramienta viva, susceptible de ser ampliada y mejorada, pero con la información que ya hemos introducido en ella existe la opción de cruzar los datos de formas muy diversas para explorar el objeto de nuestro estudio, y también de exponer los resultados con mayor o menor profundidad. Cuando a la hora de considerar la relación entre determinadas variables no hemos encontrado datos significativos nos hemos limitado a omitir la información obtenida para poder detenernos ahí donde sí hemos encontrado datos que consideramos relevantes. Por lo demás, hemos intentado no ser demasiado farragosos a la hora de presentar la información, pero eso es hasta cierto punto inevitable teniendo en cuenta las cifras que manejamos. Cuando hemos querido listar una serie de películas que se adecúan a determinados criterios lo hemos hecho recurriendo a los números que les hemos asignado en la muestra, en cursiva. En cuanto a los gráficos, hemos decidido emplearlos en ocasiones muy puntuales y solo para resaltar la importancia de determinadas informaciones.

4.2.2.1 – Las películas

La muestra está compuesta por cuatrocientas cuarenta y ocho producciones españolas de las cuales ochenta y cuatro son coproducciones: con Francia veintisiete, con Italia veintitrés, con Argentina diecisiete, con México once. Tres o menos con países como Alemania, Canadá, Estados Unidos, Cuba y otras naciones de América y Europa. Este conjunto de creaciones son obra de doscientos cuarenta y seis directores. El más prolífico ha sido Mariano Ozores con dieciocho entre 1967 y 1990; la lista podría ser más larga si hubiéramos sido más detallistas en el estudio de su amplísima producción. Luego tenemos a Eloy de la Iglesia con catorce cintas rodadas entre 1973 y 2003, cuya filmografía sí hemos revisado con más detalle. El tercer director con mayor número de películas consideradas en la muestra es Ramón Fernández con diez entre 1964 y 1992 y el cuarto Pedro Almodóvar con nueve. Hay otros tres directores con siete cintas: Ignacio F. Iquino, Pedro Lazaga y Ventura Pons. Con seis José María Forqué, Jesús Franco y Fernando Merino. Con cinco Juan de Orduña, Jaime Chávarri, Luis García Berlanga y Joaquín Oristell. Tenemos además doce directores con cuatro películas en la muestra, dieciocho con tres, treinta y cinco con dos, y cuarenta con solo una.

4.2.2.1.1 - Público objetivo

Tal como se aprecia en el gráfico, después de unos pocos años en los que el cine español se permitió abordar tímidamente el asunto que nos ocupa tras el fin de la Guerra Civil, se produjo un vacío casi total entre los años 1945 y 1954, probablemente por el recrudescimiento de la censura previa. Desde mediados de los cincuenta hay un aumento gradual de creaciones que se atrevieron a tocar el tema hasta mediados de los años ochenta. En la segunda mitad de los ochenta, sin embargo, se observa un descenso significativo en el número de películas que hemos podido documentar, y esto se acentúa aún más en la primera mitad de los noventa, de suerte que si hemos estudiado cincuenta y dos películas de los años 1980 a 84, del 1985 al 89 tenemos treinta y cinco, y de los años 1990 a 94 solo hemos podido incluir en la muestra veintiséis. Lo más plausible es que sea resultado de la crisis económica que sacudió nuestro país en la primera mitad de los

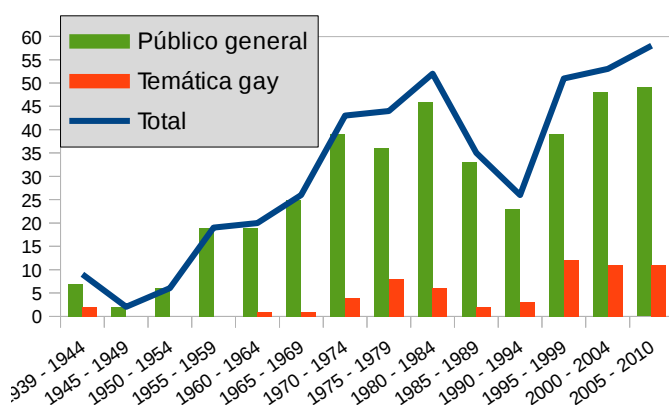


Gráfico 15: Número de películas dirigidas al público general y de temática gay en quinquenios

Fuente: elaboración propia

284, 299, 303, 304, 309, 314, 317, 322, 323, 324, 330, 336, 338, 344, 351, 352, 356, 358, 373, 374, 383, 384, 392, 393, 395, 413, 415, 417, 418, 424, 436, 437 y 438. De ellas solo ocho fueron rodadas durante la dictadura franquista: dos en los años cuarenta, dos en los sesenta y cuatro en los setenta. Somos conscientes de lo arriesgado, anacrónico incluso, que es aplicarles ese calificativo a unas creaciones que por condicionamiento de la censura solo podían aludir a la sexualidad entre hombres de forma subterránea o indirecta, pero lo cierto es que lo hacen de forma central. La eclosión del cine de temática gay propiamente dicho se produce a partir de 1976 con un número modesto de producciones que ha ido creciendo levemente; a la hora de incluir a personajes homo y bisexuales en la trama de sus relatos, nuestro cine ha preferido hacerlo mayoritariamente en las películas integradoras y heterocentradas dirigidas al gran público.

4.2.2.1.2 - Homofobia y homofilia

Vamos a prestar atención ahora a otros dos parámetros que hemos tenido en cuenta en el plano de la película: la homofobia y la homofilia. Aunque las películas con intención problematizadora en general son expresión de la homofobia social y la promueven, hay treinta y ocho de ellas que animan claramente al espectador para que adopte actitudes de violencia sea verbal o física contra los homo o bisexuales: 42, 47, 65, 76, 78, 82, 84, 90, 91, 93, 96, 105, 109, 114, 118, 123, 133, 139, 165, 166, 171, 172, 203, 216, 234, 235, 251, 263, 267, 268, 275, 293, 296, 334, 340, 362, 366 y 367. De estas cinco dirigen específicamente su animadversión hacia personajes bisexuales; podríamos decir que son bifóbicas (84, 171, 267, 334 y 340). Cronológicamente, si en los años sesenta solo encontramos seis de estas cintas claramente homófobas, en los setenta hay un ascenso significativo con catorce. A partir de los ochenta el descenso ha sido gradual: siete en

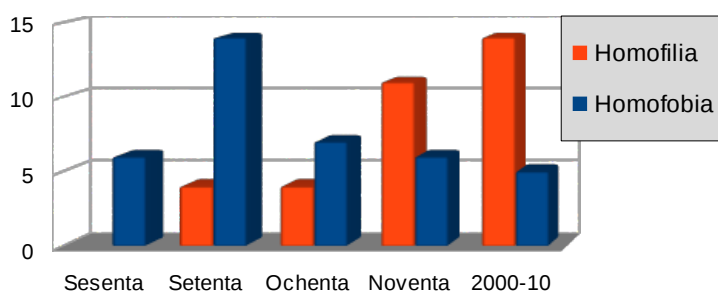


Gráfico 16: Homofobia y homofilia

Fuente: elaboración propia

los ochenta, seis en los noventa y cinco en la primera década del siglo XX. Simplemente añadir que de este conjunto de películas solo dos de los años setenta (84 y 90) pueden considerarse de temática gay. En cuanto a la homofilia y la bifilia, hemos considerado que hay treinta y tres películas que dan una visión positiva especialmente clara de la homosexualidad (153, 182, 192, 218, 252, 280, 294, 304, 310, 335, 343, 344, 357, 383, 404, 413, 415, 418, 428) o de la bisexualidad (151, 152, 161, 283, 303, 307, 322, 325, 328, 330, 338, 373, 401, 430). Cuatro son de los setenta -posteriores a 1976-, cuatro de los ochenta, once de los noventa y catorce de la primera década del siglo XXI. Si bien estos datos confirman el aumento de mensajes homófilos y bifílicos en nuestro cine, hay que tener en cuenta que casi la mitad de estas cintas, las dieciséis resaltadas en negrita, son de temática gay, con lo cual su difusión entre la población general es limitada. Además, hay otras formas de ejercer la violencia simbólica que no se manifiestan instigando actitudes violentas de forma directa, sino a

través de otros mecanismos que analizamos al considerar las modalidades en cuanto a la problematización.

4.2.2.1.3 - Géneros y subgéneros

Cada película pertenece a un género y puede tener varios subgéneros. Esta es una herramienta que nos ayuda más que nada a clasificar cada cinta y encontrar similitudes entre ellas. Cada género tiene sus subgéneros preferidos. Por poner algunos ejemplos: el subgénero romántico se combina mejor con la comedia que con el drama, de suerte que en la muestra hay cincuenta y cuatro comedias románticas frente a veinticinco dramas románticos; el género de suspense se desenvuelve mejor con los relatos policíacos, de crímenes y psicológicos, de forma que de las veintiocho películas de suspense consideradas, veinte son de estos subgéneros; el subgénero quinquí es más frecuente en los dramas que en las comedias.

¿Se aprecia alguna diferencia entre el cine de temática gay y el dirigido al público general en cuanto a los géneros y subgéneros? Ciertamente sí. De un total de trescientas noventa y una películas dirigidas al público general, el 45% son comedias, el 28,6% dramas, el 18,4% comedias dramáticas, el 7,1% de suspense y el 3,5% de terror. En las cintas de temática gay abundan mucho más los dramas con un 38,5% frente a un 24,5% de comedias; las comedias dramáticas constituyen un 19,2 %, solo hay una de suspense (1,7 %), y ninguna de terror. En cuanto a los subgéneros, las películas de temática gay parecen mostrar preferencia por el romántico (29,8% frente al 18,1% del cine dirigido al público general), psicológico (22% frente al 12,7%) y la tragedia (15,7 frente al 4%); por lo demás hay subgéneros como el carcelario, el gore, la acción y la ciencia ficción ausentes del cine de temática gay español. Vamos a pasar a a las modalidades de representación; luego tendremos la ocasión de buscar conexiones entre los géneros y las modalidades de representación.

Géneros	Subgéneros		
193 - Comedia	88 - Romántico	26 - Erótica	10 - Carcelario
137 - Drama	64 - Psicológico	25 - Histórica	9 - Película de carretera
72 - Comedia dramática	45 - Crimen	25 - Tragedia	9 - Acción
28 - Suspense	40 - Político	20 - Melodrama	7 - Militar
14 - Terror	36 - Comedia absurda	16 - Biográfico	7 - Ciencia ficción
4 - Documental	31 - Quinquí	16 - Religiosa	6 - Gore
	31 - Musical	15 - Comedia negra	5 - Tragicomedia
	24 - Policiaco		

Gráfico 17: Numero de películas según género y subgénero

Fuente: elaboración propia

4.2.2.1.4 - Modalidades de representación

No es una sorpresa comprobar que las modalidades de acuerdo a la **EXPLICITUD** han variado significativamente a lo largo de las últimas décadas. Doscientas noventa y una películas de la muestra pertenecen a la modalidad directa, algo más de un 60%. Pero las primeras que hemos documentado en las que se incluyen personajes explícitamente homosexuales o se aborda francamente el asunto de la sexualidad entre hombres son las número 68 y 69, ambas de 1967, y la número 90, de 1971. A partir de este año, y especialmente tras la abolición de la censura previa en 1977 la tendencia ha sido creciente; si entre 1970 y 1974 poco más del 40% de las películas de la muestra era de la modalidad directa, entre 1975 y 1979 ya constituían el 68% por ciento, y entre 1980 y 2010 el 86,4%. Como puede comprobarse en el gráfico, las formas de representación que se habían empleado hasta entonces (la oculta, la sugerida y la indirecta) siguieron utilizándose, pero de manera cada vez menos frecuente.

Los procedimientos característicos de la modalidad oculta (subtextos, representaciones metafóricas, disonancia, estereotipación diluida, insinuaciones con chascarrillos...) fueron los únicos que permitían aludir vagamente a la homosexualidad en los primeros años de la posguerra y su pico más alto se dio en los sesenta; encontramos nueve cintas desde 1939 a 1949, quince de 1950 a 1959, veintinueve de 1960 a 1969 y cuatro de 1970 a 1974. A partir de 1975 solo hemos localizado cinco películas que los empleen de forma exclusiva, la última de 1998: 126, 127, 250, 293 y 316. La razón es evidente: el cambio en el régimen de discursos permitía abordar el asunto de la homosexualidad de forma directa y no había necesidad de ser tan sutil en las insinuaciones. No obstante, algunas cintas de la modalidad directa, que hemos computado como tales, siguieron empleando estos procedimientos como recurso narrativo, por ejemplo 68, 98, 137, 160, 209, 244 y

248, 387. Respecto a la sugerida, una modalidad en cuanto a la explicitud que está a medio camino entre la oculta y la directa, la emplean cuarenta y cuatro cintas: seis de los sesenta, diecisiete de los setenta, doce de los ochenta, tres de los noventa y seis de la primera década del siglo XXI.

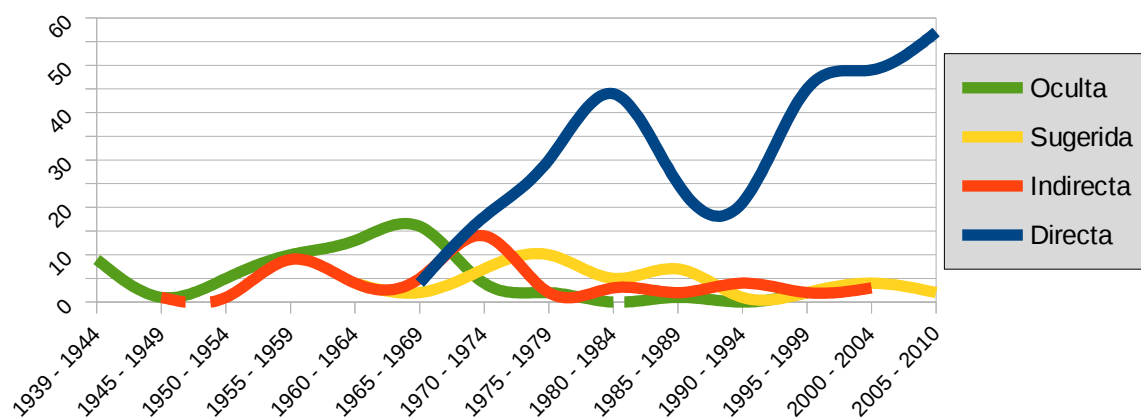


Gráfico 18: Evolución cronológica de las modalidades según la explicitud, en quinquenios

Fuente: elaboración propia

El resurgir de la modalidad indirecta tiene como precedente alguna película de los cuarenta, *10* (1946), pero es a partir de mediados de los años cincuenta cuando alza el vuelo y será especialmente pujante en el cine de la primera mitad de los setenta para luego decaer. De 1955 a 1959 tenemos nueve; otras nueve en los sesenta y catorce de 1970 a 1974; de 1975 a 1989, siete; en los noventa, seis; y tres en la primera década del XXI, la última documentada del 2003. Además de estas cincuenta películas que emplean de forma exclusiva la modalidad indirecta para aludir a la sexualidad entre hombres, habría que sumar siete que la combinan con la sugerida (83, 86, 91, 120, 125, 205, 243), que hemos considerado a efectos estadísticos de la modalidad sugerida, y otras ocho que la combinan con la directa (203, 210, 211, 212, 222, 290, 433, 446), las cuales hemos computado como directas en cuanto a su explicitud.

El género preferido de la modalidad indirecta es la comedia; de las cincuenta películas, treinta y siete son comedias, ocho comedias dramáticas (10, 18, 21, 33, 47, 100, 258, 347), únicamente dos dramas (95 y 365), dos de suspense (124 y 179) además de una de terror (104). En la modalidad oculta los géneros están más repartidos, aunque también predominan las comedias; de las sesenta y tres, veintiséis son comedias, diecisiete son dramas, diez comedias dramáticas, seis de suspense y cuatro de terror. Igual ocurre con la modalidad sugerida; de las cuarenta y cuatro, veintiuna son comedias, catorce dramas, dos de suspense, dos de terror y cinco comedias dramáticas. En cuanto a la modalidad directa, en un total de doscientas noventa y una películas, hay ciento nueve comedias y ciento cuatro dramas, una cantidad bastante pareja; además hay cuarenta y nueve comedias dramáticas, dieciocho de suspense y siete de terror. Solo añadir que de las cincuenta y siete películas de temática gay todas son explícitas a la hora de representar la sexualidad entre hombres excepto las seis que se rodaron durante la época franquista: dos son muestras de la modalidad oculta (3 de 1941 y 5 de 1942); dos de la sugerida (45 de 1962 y 83 de 1970); además hay otras dos de la indirecta (84 de 1970 y 92 de 1971).

Atendiendo ahora a las modalidades en cuanto a la **INTEGRACIÓN**, hemos estudiado doscientas dieciséis películas heterocentradas y ciento cincuenta y nueve integradoras de las cuales cuarenta y seis son de temática gay. Únicamente hay en la muestra once producciones homocentradas, que por definición son también de temática gay, la primera de 1976: 132, 152, 174, 183, 217, 237, 344, 373, 384, 437 y 438. Hay diecinueve películas de la modalidad oculta que hemos conceptualizado como integradoras, la primera de 1939 y la última de 1975: 1, 3, 5, 8, 9, 14, 16, 20, 31, 48, 49, 50, 53, 59, 77, 89, 102, 126, 127; y otras quince de la modalidad sugerida, la primera de 1961 y la última de 2005: 41, 45, 80, 83, 120, 143, 167, 177, 226, 231, 302, 349, 376, 378, 394.

Lo que ocurre con estas cintas es que dejan entreabierto la posibilidad de que el espectador conceptúe a determinados personajes que son relevantes en la trama como homo o bisexuales sin hacerlo del todo explícito; si atendemos a esa lectura debemos considerar que la película es integradora. Algo parecido ocurre con algunas cintas de la modalidad indirecta como 52, 75 y 166, en las que malentendidos en torno a la relación que mantienen los protagonistas son tan reiterados, que no podemos menos que dudar acerca de la naturaleza del vínculo afectivo que los une.

En el gráfico puede observarse un aumento gradual del número de películas integradoras a lo largo de las décadas: diez de los cuarenta y cincuenta, doce de los sesenta, treinta y dos de los setenta, cuarenta de los

ochenta, cincuenta y dos de los noventa, setenta y cinco de la primera década del XXI. Pero es importante advertir que hemos sido mucho más minuciosos en la recopilación de cintas integradoras y homocentradas que en la de heterocentradas; por ello, el descenso en el número de películas heterocentradas que se percibe en el gráfico no tiene un valor estadístico generalizable al cine español en su conjunto. Lo que nos interesaba de estas creaciones era averiguar las formas en el que el cine dirigido al público general representaba la homosexualidad (aparición fugaz de personajes estereotipados, breves escenas cómicas ...), y hemos buscado muestras de ello especialmente en el cine franquista, pero no hemos hecho un recuento exhaustivo de todas las películas heterocentradas que aluden de alguna forma el asunto; de haberlo hecho el número hubiera sido sin duda mucho mayor.

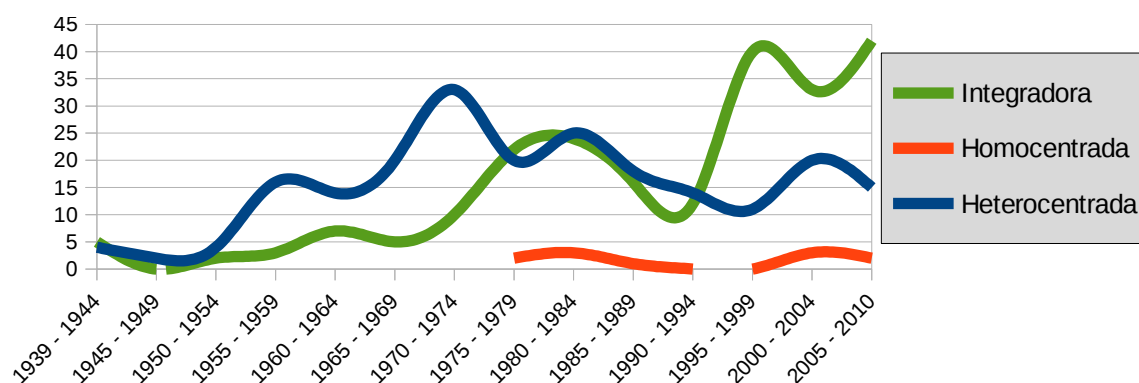


Gráfico 19: Evolución cronológica de las modalidades según la integración, en quinquenios

Fuente: elaboración propia

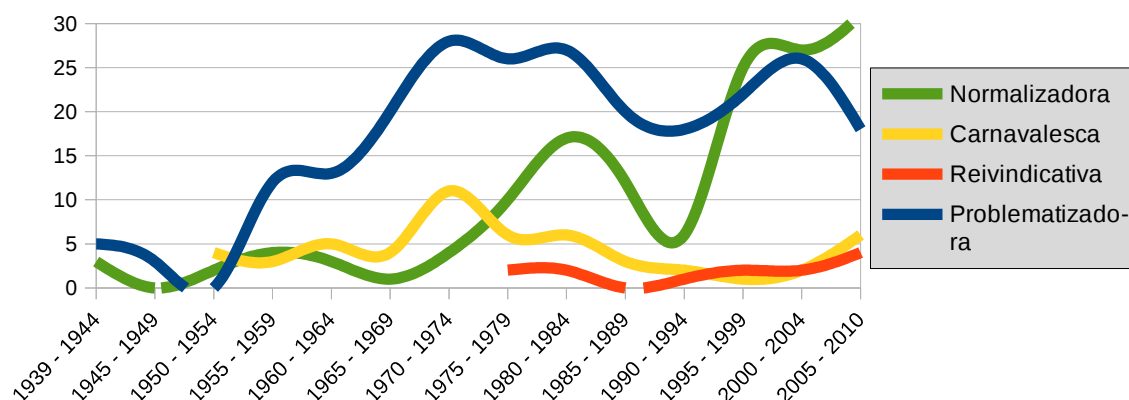


Gráfico 20: Evolución cronológica de las modalidades según la intención, en quinquenios.

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la **INTENCIÓN**, es necesario destacar que más de la mitad de las cintas incluidas en el conjunto de la muestra (doscientas treinta y siete, un 52,9%) tiene la intención de problematizar la sexualidad entre hombres. Hemos considerado normalizadoras ciento cuarenta y cuatro, un 32,1%; carnavalescas cincuenta y cinco, un 12,2%; reivindicativas únicamente doce, el 2,2% y todas ellas posteriores a 1975. El cambio de régimen político supuso un claro punto de inflexión. Entre 1939 y 1974 encontramos ochenta y una cintas problematizadoras, (64%), veintiocho carnavalescas (22%) y solo diecisiete ligeramente normalizadoras (13%). La llegada de la democracia supuso, además del inicio de una tímida corriente reivindicativa, el aumento constante del número de cintas normalizadoras hasta el punto de que desde la segunda mitad de los noventa superan en número a las problematizadoras. Eso está relacionado evidentemente con la proliferación de las películas integradoras, que son más tendentes a adoptar un punto de vista normalizador o reivindicativo que las heterocentradas; así, el 61% de las películas problematizadoras incluidas en la muestra son heterocentradas, y solo un 37,5 integradoras, mientras que en el caso de las que tienen una intención normalizadora el 69,4 son integradoras y solo el 27,7% heterocentradas. Aquí nos sirve la misma reflexión que hemos hecho en relación a las películas heterocentradas: con facilidad hubiéramos podido incluir muchas más cintas en la que se alude brevemente a la homosexualidad negatizándola, y en

ese caso el número de películas con intención problematizadora hubiera aumentado y superado al de normalizadoras también en las últimas décadas. Por lo demás, solo añadir que las películas de temática gay son menos tendentes a tener una intención problematizadora (solo un 26,3%), ya que prefieren lanzar mensajes normalizadores, reivindicativos o carnavalescos.

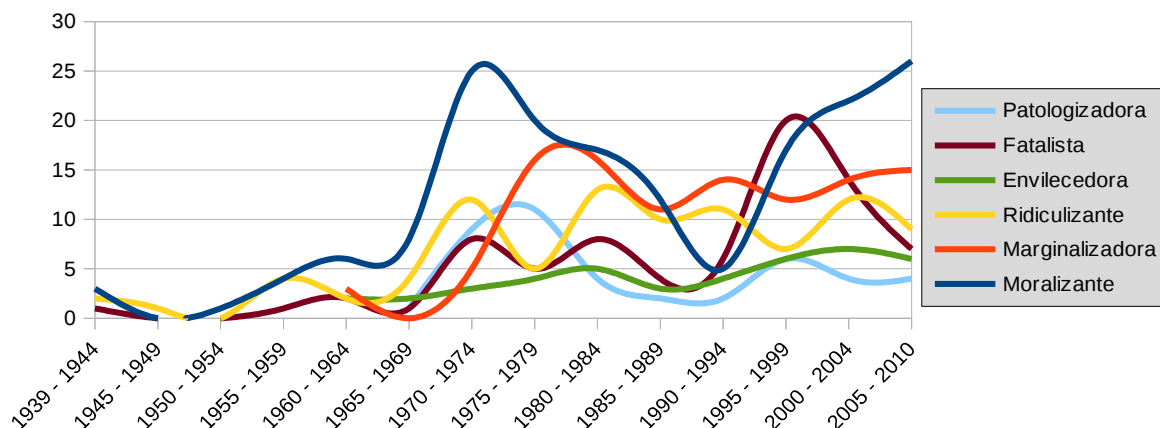


Gráfico 21: Evolución cronológica de las modalidades según la problematización, en quinquenios

Fuente: elaboración propia

Vamos a atender ahora a las modalidades relativas a la **PROBLEMATIZACIÓN**. Hay que tener en cuenta que cada película puede emplear varias de ellas y que hemos contabilizado los discursos problematizadores independientemente de la intención del relato. El hecho de que aparezcan estos conceptos en las cintas reivindicativas, normalizadoras y carnavalescas, que se oponen a ellos o los cuestionan, no hace más que confirmar su vigencia en nuestro imaginario social. La más frecuente es la moralizante con ciento sesenta y seis cintas (el 37% de total de la muestra). Luego está la marginalizadora, con ciento seis creaciones (23%). Siguen la ridiculizante, con noventa y dos (20,5%) y la fatalista con setenta y siete (17%). Por último están la patologizadora con cuarenta y tres (9,5%) y la envilecedora con cuarenta y dos (9,3%).

Llama la atención el hecho de que en tres de las modalidades en cuanto a la problematización no hayamos encontrado ejemplos anteriores a los sesenta. Las primeras películas documentadas de la marginalizadora, que quedaría anclada firmemente en nuestro cine, son 36 (1960) y 41 (1961) en las que está el origen del cine quinquen tan característico de los años setenta y ochenta. La primera de la modalidad patologizadora es 59 (1966), un precedente de la comedia psicológica que tendría su auge en el tardofranquismo, pero que seguiría dando coletazos en décadas posteriores. La modalidad envilecedora muy presente en el cine policiaco y de crimen tiene su punto de partida en cintas como 38 (1960) y 48 (1962). Los relatos que envilecen al personaje homo o bisexual se combinan fácilmente con la modalidad fatalista; de las cuarenta y dos cintas envilecedoras de la muestra, en veintiocho se les asigna un destino terrible. Para más detalles puede consultarse el obituario.

Las modalidades moralizante y ridiculizante se usaban ya en los cuarenta y cincuenta para marcar la otredad de la experiencia homosexual, pero proliferaron especialmente a partir de la segunda mitad de los sesenta y siguen plenamente vigentes. La moralizante es la preferida del drama; encontramos setenta y cuatro dramas moralizantes frente a cincuenta comedias. La ridiculizante sin embargo es característica de la comedia, con sesenta y seis frente al drama, con solo diez.

Terminamos este recorrido con la modalidad **EROTICA**. De forma abrumadoramente mayoritaria el cine español aborda el asunto de la homosexualidad con un enfoque carente de erotismo: trescientas nueve, un 69% de las películas de la muestra. De las otras ciento treinta y nueve cintas hemos considerado que sesenta y nueve incluyen escenas eróticas no problematizadas, solo el 15,4% del total de la muestra. Otras cincuenta y cuatro (12%) incluyen escenas antieróticas, y dieciséis (3,5%) combinan las escenas eróticas con las antieróticas. Cabe señalar que el cine de temática gay es más proclive a incorporar escenas eróticas y a combinarlas con las antieróticas: de las cincuenta y siete películas de temática gay veinte son eróticas (35%) y seis (10,5 %) combinan erotismo con antierotismo (141, 142, 174, 237, 284, 374); sin embargo solo cuatro (7%) emplean exclusivamente el antierotismo (193, 299, 324, 384).

Del cine franquista las únicas películas que incorporan escenas claramente homoeróticas son las número 13 (1951), 42 (1962) y 102 (1973); siendo generosos podemos ampliar esta lista con las número 18 (1955), 26 (1956), 31 (1958) y 125 (1974). A lo largo de las últimas décadas el aumento ha sido gradual sin llegar a cifras espectaculares: entre 1975 y 1989 dieciséis; entre 1990 y 1999 veinte; entre 2000 y 2010 veintisiete. En

cuanto a las cintas que incorporan situaciones antieróticas solo hemos detectado una de los sesenta, y lo hace de forma muy sutil: 81 (1969). En a partir de 1970 cuando empiezan a surgir más ejemplos: 85 y 89 (1970), 93 (1971), 97 (1972) y 124 (1974). Entre 1975 y 1989 hemos documentado diecisiete, entre 1990 y 1999 trece y en la primera década del XXI otras diecisiete. Cabe remarcar que en las dos últimas décadas el

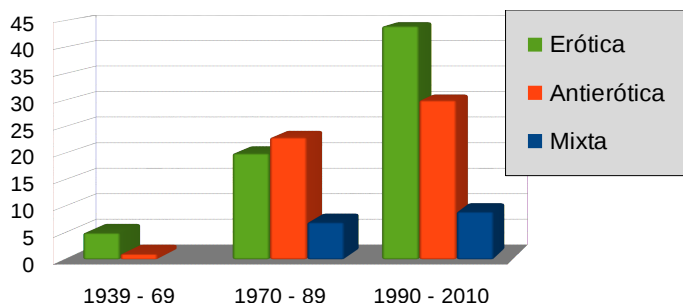


Gráfico 22: Evolución diacrónica de las modalidades en cuanto al erotismo

Fuente: elaboración propia

número de películas de la muestra que emplearon la modalidad erótica superó al de las que empleaban el antierotismo. Respecto a las que combinan ambas modalidades, las primeras surgen en la segunda década de los setenta, las dos primeras de 1976 (135, 136, 141 Y 142); de los ochenta encontramos tres (174, 195, 237); de los noventa dos (257, 284); y siete de la primera década del siglo actual (343, 352, 370, 374, 414, 428 y 444)

Hay una correlación evidente entre la intención del relato y las modalidades en cuanto al erotismo. Las

películas con intención problematizadora son mucho más tendentes a recurrir al antierotismo, que en sí es una forma más de problematización, en tanto las películas con intención normalizadora, carnavalesca y reivindicativa prefieren el erotismo. Así, de las sesenta y nueve cintas eróticas solo catorce (20.2%) tienen una intención problematizadora, frente a cuarenta y una normalizadoras, diez carnavalescas y cuatro reivindicativas, que en su conjunto constituyen un 79,7%. Sin embargo, de las cincuenta y cuatro cintas antieróticas, cuarenta (79%) tienen una intención problematizadora, frente a seis normalizadoras, cinco carnavalescas y ninguna reivindicativa, que reunidas conforman el otro 21%. En lo que se refiere a las que combinan erotismo y antierotismo, la mitad aproximadamente son problematizadoras y la otra mitad normalizadoras.

4.2.2.2 – Los personajes

Hemos estudiado un total de mil diecisiete personajes, de los cuales doscientos trece son protagonistas, doscientos quince principales, trescientos noventa y nueve secundarios, ciento cuarenta y seis anecdóticos, y cincuenta y tres personajes colectivos. La inmensa mayoría de ellos están englobados en las clases populares: un 29,3% en la clase media baja, un 28,3% en la clase media y un 28,9% en la media alta; mucho menos frecuentes son los personajes de clase alta (5,13%) y baja (8,27%). En cuanto al nivel cultural de los personajes es media en el 56,5%, alta en el 27,2% y baja en el 16,2%.

Si restamos los cincuenta y un personajes cuya orientación sexual no podemos determinar y los ciento ochenta y nueve que son explícitamente heterosexuales (puntuación 0 en la escala Kinsey) y que hemos incluido porque se han visto envueltos en algún tipo de relación con un homo o bisexual (malentendidos, aproximaciones sexuales no deseadas....) nos quedan setecientos setenta y siete homo o con algún grado de bisexualidad (puntuaciones 6 a 1). La información introducida en la base de datos es la que se nos ofrece explícitamente en el relato o la que podemos reconstruir a partir del contexto y las pistas visuales. Cuando eso no ha sido posible simplemente hemos omitido esos detalles.

4.2.2.2.1 - Edad, convivencia, profesiones e identidad de género

Comencemos con la **EDAD** de los personajes homo o bisexuales de los que hemos podido determinar o inferir este dato. Lo primero que llama la atención es la escasez de ancianos, niños y adolescentes. La gran mayoría de los personajes son jóvenes de entre dieciocho y veintinueve años (doscientos treinta y dos) o treintañeros (doscientos veintinueve). Los cuádragenarios son ciento veintidós; los quincuagenarios ochenta; los sexagenarios treinta y tres.

El hecho de que solo encontremos siete personajes mayores de setenta años y doce niños menores de doce refleja que tanto la sexualidad infantil como la de la tercera edad son prácticamente invisibles en nuestro imaginario y por extensión en nuestra sociedad. Todas las películas que incorporan a niños o ancianos en la trama son posteriores a 1975. Las únicas que tienen como protagonistas o personajes principales a algún anciano homo o bisexual son 266, 314, 356 y 410, y en ningún caso se les ve manteniendo relaciones sexoafectivas satisfactorias. Por lo demás, hay pocas películas en las que se ofrezca el punto de vista del niño

que descubre sus propios impulsos homosexuales (127, 159, 162, 219, 283, 317, 444) y en las que aparezcan niños que mantienen relaciones con sus iguales (159, 317, 384); en al menos nueve son objeto de abusos más o menos traumáticos o acercamientos por parte de hombres adultos (155, 162, 165, 219, 253, 314, 370, 375, 384) a las que habría que añadir 293 y 399, en la que personajes ya adultos recuerdan los acercamientos no deseados que padecieron siendo niños.

La escasez de adolescentes homo o bisexuales en el cine español, únicamente treinta y dos documentados en nuestro estudio, es poco comprensible teniendo en cuenta que precisamente esa es una etapa de la vida en la que la sexualidad entra en plena ebullición, en la que habitualmente se disfruta de las primeras experiencias sexoafectivas y en la que suele fijarse la preferencia sexual futura. Es cierto que si de la época franquista solo hemos podido documentar una cinta que incluyera a un adolescente, víctima de un corruptor de menores (51, de 1964), a partir de 1975 encontramos algunas que exploran la sexualidad del adolescente homo o bisexual y que los presentan como personajes que protagonizan activamente su proceso de desarrollo psicosexual. Pero es significativo comprobar que tras la explosión que se produjo entre 1976 y 1979 con cintas como 131, 141, 142, 145, 151, 161, 163 y en los ochenta con 171, 189, 191, 198, 207, 223, 240, 254, se ha producido un descenso en el número de producciones que tratan este asunto de forma relevante: solo 317 y 333 en los noventa y 338, 386, 414, 415, 423 y 427 en la primera década del siglo XXI. Esto revela la progresiva infantilización del adolescente, a quien se considera hay que proteger hasta edades cada vez más avanzadas, y las precauciones que adopta la industria a la hora de abordar un tema tabú que se piensa hay que tratar con delicadeza.

En cuanto a las **PROFESIONES** tenemos quinientos ochenta y tres personajes homo o bisexuales de los que se da a conocer su ocupación. Hay dos ámbitos en los que aparecen representados con mayor frecuencia: las artes y las letras por un lado, y la delincuencia y prostitución por el otro. Si sumamos actores, cómicos, y artistas, escritores, peluqueros, modistos, intelectuales, y otros profesionales de las artes escénicas nos encontramos con un total de ciento setenta y cinco, el 30,4% del total; esto revela cierta endogamia en el mundo del cine, demasiado tendente tal vez a recrearse a sí mismo. Por otro lado tenemos veintinueve chaperos, dieciocho prostitutas travestidas, además de treinta y ocho delincuentes en general, lo cual da un total de ochenta y cinco personajes que se desenvuelven en estos ámbitos marginales, un 14,5%. El resto de las profesiones está bastante repartida, y algunas ocupaciones que el estereotipo ha asignado a los homosexuales tienen menos frecuencia de lo esperable; por ejemplo solo encontramos cuatro anticuarios. Por lo demás, cabe notar que hay algunas profesiones claramente infrarrepresentadas: hemos encontrado por ejemplo un solo camionero, un solo fontanero, un solo maestro de primaria, un solo cartero y un solo reparador de telefónica, pero ningún electricista.

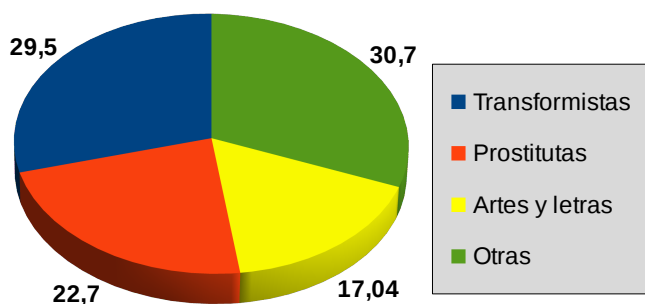


Gráfico 24: Porcentaje de profesiones asignadas a los personajes con identidad de género femenina

Fuente: elaboración propia

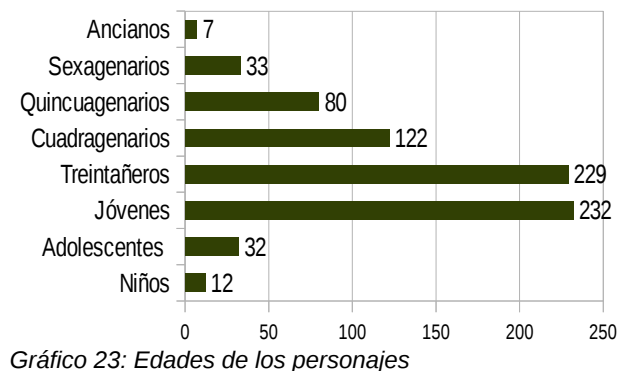


Gráfico 23: Edades de los personajes

Fuente: elaboración propia

La asignación de profesiones específicas se percibe con más claridad en los personajes masculinos que aparte de ser homosexuales tienen una **IDENTIDAD DE GÉNERO** femenina, es decir, que se sienten mujer. Aunque esto es difícil de determinar con precisión, ya que hay mucha variabilidad y distintas tonalidades en la naturaleza humana, hemos considerado que son un total de noventa y nueve, los dos primeros de los sesenta (41 de 1961 y 82 de 1969); de estos noventa y ocho conocemos su profesión en ochenta y ocho casos. De este conjunto de personajes podemos considerar que treinta y dos son transexuales porque se hace explícito que han comenzado algún tratamiento hormonal y se han sometido a la operación de cambio de sexo o planean hacerlo. El primero es de 1967 y aparecen en las siguientes películas: 68, 124,

131, 132, 146, 166, 176, 183, 185, 217, 218, 237, 268, 272, 290, 300, 326, 355, 384, 389, 391, 395, 400, 447. Encontramos también tres personajes explícitamente intersexuales o hermafroditas: 95 (1972), 146 (1977) y 414 (2007).

El cine español asigna en un porcentaje significativo a estos individuos con identidad de género femenino dos ocupaciones específicas: el de transformista en veintiséis casos, y el de prostituta en veinte, actividades que con frecuencia se compatibilizan y que suponen un 52,2% del total de personajes con identidad de género femenina y ocupación conocida; en el caso de los transexuales el porcentaje se eleva hasta el 60,8 %. Además, hay entre los personajes con identidad de género femenina quince profesionales de las artes y las letras en un sentido general, un 17,04 %, pero es raro que se salgan de estos grandes grupos profesionales. El bracero mariquita de 168, el farmacéutico afeminado y reprimido de 90, el oficinista travestido de 134, la técnico electrónico transexual de 300 o la empresaria transexual de 391 son algunas de las pocas excepciones en un imaginario social que asigna a estas personas ocupaciones muy específicas, algo que nuestro cine evidentemente refuerza.

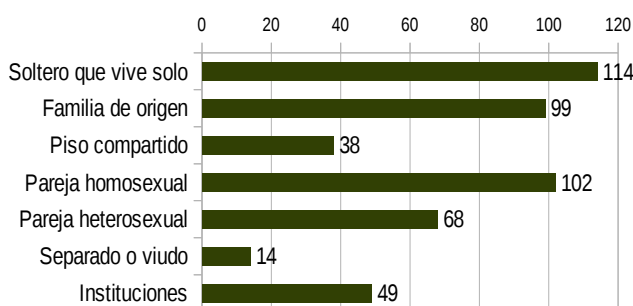


Gráfico 25: Estado civil y convivencia

Fuente: elaboración propia

En cuanto a la **CONVIVENCIA**, hay cuatrocientos ochenta y cuatro personajes homo bisexuales de los cuales tenemos esa información. Dado que un personaje puede cambiar a lo largo del relato su estado civil y con quién convive consideramos la situación final o la que adquiere mayor importancia en la historia. Predominan los solteros que viven solos (ciento catorce), y los que comparten su vida con una persona de su mismo sexo (ciento dos); entre estos últimos solo encontramos tres parejas que formen familias propiamente homoparentales que se encargan de criar a sus hijos (276, 413, 424), y hay algunas en las que alguno de sus miembros es

padre como resultado de una relación heterosexual anterior (132, 418). Por lo demás hay sesenta y ocho bisexuales que conviven con su pareja heterosexual, treinta y cuatro de los cuales tienen hijos; un grupo claramente infrarepresentado es el de los separados o viudos no emparejados, únicamente catorce de los cuales siete tienen hijos. Hay noventa y nueve que siguen con su familia de origen y treinta y ocho que comparten piso, además de cuarenta y nueve que viven en instituciones (sacerdotes, militares, presos, criados...).

4.2.2.2.2 - Términos empleados para designarlos

A medida que estudiábamos las cintas de la muestra fuimos anotando las palabras y expresiones empleados para referirse a los personajes homo o bisexuales. Acorde con la ocultación que imponía el régimen de discursos vigente en la dictadura, esa realidad desde luego se insinuaba y se recurría a diversas estrategias para que el espectador la infiriera, pero hasta los setenta fueron contados los casos en los que se empleaba alguna palabra o expresión para aludir a ello de forma directa. El primer apelativo que hemos documentado es *cacho lila* en 36 (1960) para designar a un ladronzuelo afeminado, y el primer eufemismo *lo otro* en 52 (1964) para referirse a los homosexuales en general. En 69 (1967), una de las primeras cintas que hemos considerado de temática gay y de la modalidad directa, ya aparecen los términos *marica*, *homosexualismo* así como la expresión *la acera de enfrente*. Durante la primera mitad de los setenta aumenta ligeramente su empleo, aunque siempre con connotaciones insultantes y despectivas: en 86 (1970) se recurre a la expresión eufemística *hombrecito de su casa* para insinuar la homosexualidad de Andrés, en 113 (1973) se le da a Eloy el apodo de *Mil hombres* para aludir a su promiscuidad, y en 103 (1973) se emplea la sigla *H* para referirse a esa conducta sexual con objeto de eludir la palabra médica; 84 (1970) usa *mariquita*, *anormal* y *degenerado*; 92 (1972), 96 (1972) y 115 (1974) *mariquita*; 100 (1972), 96 (1972), 111 (1973) y 114 (1974) *marica*; 90 (1971) *maricón*; 107 (1973) *marica de mierda*; 108 (1973) *invertido*; 114 (1974) además de *mariposa* es la primera que sepamos en emplear la palabra de origen anglosajón *gay*. Por lo demás, aparte de la ya mencionada 69, tras el inicio del régimen democrático las primeras cintas en la que hemos detectado *homosexual* son 137 y 140, ambas de 1976.

Desde la eliminación de la censura en 1977 la aparición de este tipo de términos y expresiones se multiplica. Los más frecuentes con mucha diferencia son *marica* y sus variantes populares, que suman un total de ciento sesenta y uno: setenta y siete *maricón*, cuarenta y tres *marica*, veinticuatro *mariquita*, trece

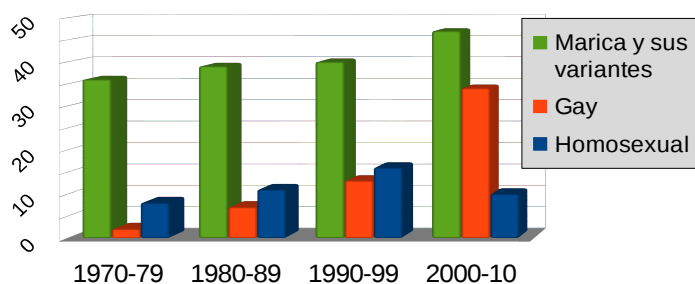


Gráfico 26: Evolución en el empleo de los términos marica, homosexual y gay

Fuente: elaboración propia

maricona, cinco *mariconazo*. Hemos detectado el anglicismo *gay* en cincuenta y seis ocasiones; como puede apreciarse en el gráfico su uso era casi inexistente en los setenta, ascendió ligeramente en las dos siguientes décadas y aumentó de forma notable en el siglo XXI. El término médico *homosexual* aparece en cincuenta y siete ocasiones que sepamos; su uso creció ligeramente en los setenta, ochenta y noventa para luego decaer levemente a lo largo de la siguiente década.

Significativamente el cine español no es demasiado tendente al empleo de las palabras provenientes de los discursos médicos y psicológicos para referirse a las varones homosexuales y bisexuales ni a las personas intersexuales, porque prefiere describir su conducta sin etiquetarlos. Hay algunos términos hoy descartados por la ciencia pero que han calado en el lenguaje popular y que aparecen en algunas películas a partir de los setenta: seis *degenerado* (84, 165, 234, 267, 315, 354), cinco *invertido* (106, 141, 158, 202, 424) dos *perverso* (202, 302). Los términos técnicos más modernos no parecen tener demasiada aceptación en nuestros discursos cinematográficos. *Pedofilo* y *pederasta* aparecen en contadas ocasiones; el documental 375 los emplea como sinónimos, y 175 usa *pederasta* con el mismo sentido que *maricón*. En cuanto a *transsexual*, solo la hemos detectado en 146 y en 328; las películas que abordan el asunto de la transexualidad prefieren emplear otros términos o ninguno: 176 usa *gay*; 131 y 268 *marica* o alguna de sus variantes; 131, 391 y 447 *travesti*. Igual ocurre con la palabra *bisexual*; a pesar de que un porcentaje importante de personajes mantienen una conducta bisexual en mayor o menor grado, el término se emplea de forma limitada para referirse a ellos y solo hemos podido documentarlo en once casos, el primero de 1977 y el segundo de 1991 (146, 265, 276, 333, 328, 336, 364, 385, 388, 400 y 401). Los sinónimos de *bisexual* como *anfíbio* (203) *hacerle a piel y a pluma* (211), *bi* (350) o *gustarle la carne y el pescado* (363) son escasos, y la mayoría de las palabras que se emplean para referirse a los varones que se ubican en las puntuaciones intermedias de la escala Kinsey son las mismas que para los exclusivamente homosexuales (Kinsey 6); comprobamos por tanto cómo el lenguaje ejerce una sutil presión sobre los varones para que mantengan una conducta exclusivamente heterosexual, porque una sola experiencia homosexual puede hacer que sean etiquetados y sean calificados con términos y expresiones normalmente peyorativas. Sin entrar en detalles, nos limitaremos a enumerar los que hemos detectado aparte de los ya mencionados: *sarasa*, *mariposa*, *mariposón*, *de la acera de enfrente*, *marujo*, *loca*, *marichuela*, *lila*, *vieja*, *carroza*, *abuela*, *julandrón*, *julai*, *jula*, *bujarra*, *bujarrón*, *comealmoadas*, *trucha*, *soplanucas*, *mamón*, *mamonazo*, *yogurín*, *violeta*, *travieso*, *perdido*, *raro*, *rarito*, *pescado*, *ojete*, *comeanos*, *comepollas*, *sátiro*, *homosentimental*, *palomo cojo*, *berraco*, *cabro*, *rosquete*, *monstruo*, *anormal*, *desviado*, *chulo*, *palanquero*, *puto*, *chaperero*, *travestorra*.

4.2.2.2.3 - Orientación sexual

Una vez descontados del total los ciento ochenta y nueve personajes que son explícitamente heterosexuales (puntuación 0 en la escala Kinsey) y los cincuenta y uno cuya orientación sexual no hemos podido determinar, nos quedarían setecientos setenta y siete en cuya conducta se aprecia algún grado de homosexualidad. De ellos hemos considerado dentro de la puntuación 6 de la escala Kinsey, es decir, como exclusivamente homosexuales, a cuatrocientos noventa y cinco, un 63,7 %. Si conceptuamos como bisexuales a los personajes que se ubican entre las puntuaciones 1 y 5 de la escala, sumarían doscientos ochenta y dos, el otro 36,3%: treinta y dos Kinsey 1 (3,9%), cincuenta y nueve Kinsey 2 (7,6%), ciento treinta y cuatro Kinsey 3 (17,3%), treinta y cinco Kinsey 4 (4,5%) y veintidos Kinsey 5 (2,8%). No hay diferencias significativas en estos porcentajes entre las cintas de temática gay y las dirigidas al público general. En este sentido conviene apuntar que el porcentaje de personajes Kinsey 6 está probablemente sesgado al alza si tenemos en cuenta que hemos considerado como tales todos aquellos de los que sabemos que han mantenido alguna relación con personas de su mismo sexo, son considerados como homosexuales o su caracterización nos inclina a etiquetarlos como tales sin que se nos ofrezcan demasiados detalles de su vida íntima; del resto de las puntuaciones se hace sin embargo explícito en el relato que además de relaciones homosexuales mantienen o han mantenido también relaciones heterosexuales. Esto es algo similar a lo que ocurre en el cine en general con cualquier personaje masculino; el espectador asume su heterosexualidad por

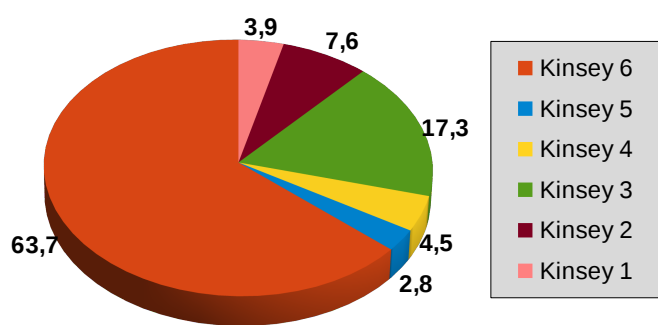


Gráfico 27: Porcentaje de personajes homo y bisexuales de acuerdo a su puntuación en la escala Kinsey

Fuente: elaboración propia

asignarles una puntuación. Hemos estudiado ciento noventa personajes de la época franquista y setecientos sesenta y uno del cine posterior a 1974. En las películas de la dictadura el porcentaje de Kinsey 0 (47,9%) es muy superior al de la época democrática (13,1%); la explicación evidente es que la censura vetaba sistemáticamente la aparición de personajes explícitamente homosexuales, pero aceptaba que se aludiera al asunto a través de los malentendidos típicos de la modalidad indirecta siempre que se dejara clara la heterosexualidad de los personajes envueltos en esas situaciones equívocas, y permitía también el empleo de la disonancia para abrir un interrogante acerca de la orientación sexual de determinados individuos aparentemente hetero. Así, si en la época franquista hay un 38,9% de personajes a los que podríamos asignarles, con todas las reservas, una puntuación Kinsey 6 en la escala y un 13,2% de Kinsey 1 a 5, en el cine de la monarquía parlamentaria los Kinsey 6 ascienden al 54,4% y los Kinsey 1 a 5 al 32,45%. Otro dato que llama la atención es que entre 1939 y 1974, de los personajes homo o bisexuales -excluyendo los kinsey 0- el porcentaje de los primeros es sensiblemente superior al de los segundos que entre 1975 y 2010: durante la dictadura los Kinsey 6 representan un 74,8% frente al 25,2% de Kinsey 1 a 5; de 1975 a 1989 los porcentajes son 64,7% y 35,3% respectivamente; en los noventa 58,8% y 41,2%; en la primera década del siglo XX 63,15% y 36,84%. De ahí se deduce que desde 1975 a nuestro cine le ha sido posible indagar con un poco más de libertad y profundidad en las paradojas de la masculinidad, en tanto durante el régimen militar se prefería hacer bien visibles a los personajes homosexuales y marcar con más claridad su otredad respecto al hombre exclusivamente heterosexual, que era el socialmente valorado.

Los primeros personajes **Kinsey 0** en los que se emplea la disonancia para hacer dudar al espectador acerca de su masculinidad o de su orientación sexual para finalmente dejar clara su heterosexualidad son Cándido en la película número 2 (1939), el marido de Ezequiela en 4 (1941), Curro en 5 (1942), Adán en 8 (1943), Gerardo Saint-Moritz en 11 (1946), Rafael Sandoval en 24 (1955) y el tintorero de 29 (1957); en los sesenta encontramos ejemplos de este tipo en 47, 55, 63, 70 y 79, en los setenta en 94, 127 y 137; en décadas posteriores este procedimiento característico de la modalidad oculta caería en un claro desuso (316). Por lo demás, la disonancia se ha empleado con alguna frecuencia para caracterizar a personajes cuya homo o bisexualidad se insinúa con más claridad como Don Francisco en 1 (1939), Julito en 66 (1966) y Manolo en 98 (1972), o se hace explícita como es el caso de Emilio en 77 (1968), Lázaro en 175 (1980) y Pepe en 185 (1981). Los Kinsey 0 pueden ser de forma más o menos explícita objeto de deseo por parte de algún personaje que podríamos considerar como homo o bisexual; es lo que le ocurre por ejemplo con el teniente Carlos Herrera en 3 (1941), el teniente coronel Valera en 13 (1951), Carlos en 14 (1952), Manuel en 21 (1955) y otras muchas cintas que no vamos a pararnos a enumerar. Los Kinsey 0 pueden también verse envueltos en los malentendidos típicos de la modalidad indirecta: los señores que bailan en 6 (1943), Josecho y el indígena en 10 (1943), el capitán y el alcalde de 17 (1954), Rafael y el señor obeso en 22 (1955), al capitán Contreras y el hombre que lo acosa en 19 (1955), los peones camineros y los tres crápulas de 30 (1957) y un largo etcétera.

En el otro extremo de la escala, los **Kinsey 6** serían los que son homosexuales de forma exclusiva, o al menos eso es lo que el guión nos induce a pensar por la información que ofrece acerca de ellos y la forma en que están caracterizados. En el cine de las primeras décadas, dada la ambigüedad que despliegan los relatos, tenemos que atender más a lo que se pretende transmitir de determinados personajes que lo que se dice explícitamente de ellos. Así, si hacemos nuestro el subtexto homosexual que ocultan algunas de las películas de la época podemos considerar como tales a Cuchirri en 1 (1939), el capitán Santiago Balcázar en 3 (1941), Cástulo y el tío Pepe en 7 (1943), el ayuda de cámara de 9 (1944), Enriqueta en 14 (1952), José en 21 (1955), Juan de la Peña en 53 (1964), Néstor en 102 (1972) y don Luis en 126 (1975). Muy abundantes fueron las

defecto, y solo se plantea la posibilidad de que su orientación sexual no sea la normativa si se le ofrece algún dato que le incline a ello.

Cronológicamente, la aparición de personajes explícitamente heterosexuales (Kinsey 0) así como los interpretables como exclusivamente homosexuales (Kinsey 6) o con algún grado de bisexualidad (Kinsey 1 a 5) se da desde el principio del periodo estudiado, aunque como es lógico, a causa de la imposibilidad que tenían los cineastas durante el franquismo de ser demasiado explícitos, su número es escaso y no se puede ser demasiado preciso a la hora de

cintas que nos animaban a inferir la homosexualidad de determinados personajes empleando la estereotipación diluida; en estos casos dada la carencia de matices podemos conceptuarlos como Kinsey 6 (8, 12, 16, 23, 27, 28, 31, 34, 40, 42, 54, 60, 67, 73, 78, 110). En un grado algo mayor de explicitud tenemos las que a partir de los sesenta sugerían con claridad la homosexualidad exclusiva de otros: el Mercedes en 41 (1961), el italiano de 43 (1961), Don Pablo en 51 (1964), Pololo en 80 (1969), Violeta en 82 (1969), así como al menos otras trece cintas de los setenta (86, 88, 91, 112, 125, 128, 130, 143, 144, 148, 149, 167, 169) siete de los ochenta (186, 188, 223, 226, 231, 243, 251) y otras siete posteriores, la última del 2005 (282, 302, 321, 376, 378, 381, 394). Tras la eliminación de la censura previa la gran mayoría de los Kinsey 6 se muestran de forma explícita, aunque las antiguas formas de representación siguieran empleándose.

No siempre es fácil asignar una puntuación concreta a los personajes que se ubican en la parte intermedia de la escala, ya que cada individuo es único y hay diversos factores que intervienen en las relaciones que mantienen con ambos sexos (el deseo, las relaciones instrumentales, las prácticas sexuales, el apego afectivo, el enamoramiento...). Con frecuencia dudaremos acerca de qué lugar ocupan en la escala, pero en última instancia lo importante es que su conducta sexual no va acorde con el dictado monosexista predominante según el cual los hombres son o bien heterosexuales o bien homosexuales. Aunque los personajes que se encuentran entre las puntuaciones 1 a 5 muestran o han mostrado algún grado de bisexualidad, los más propiamente bisexuales serían los Kinsey 2, 3 y 4.

Los **Kinsey 1** son varones cuyas preferencias se inclinan claramente hacia las personas de distinto sexo pero que han mantenido algún tipo de actividad homosexual de forma poco relevante en su biografía, o lo han deseado, sin que eso haya cambiado su orientación sexual predominante. Puede ser que tengan latentes unos deseos homosexuales de los que no parecen ser muy conscientes, como le ocurre a Zanahoria en 13 y a Ángel en 349, o que manifiesten que están abiertos a la posibilidad de tener alguna experiencia homosexual aunque aún no lo hayan hecho que se sepa, como es el caso del hombre entrevistado en 135, el padre de Teodoro en 250 y Jorge en 391. En otros casos se han visto envueltos en actividades homosexuales por las circunstancias, como le ocurre en prisión al Marqués en 171, se han prostituido fugazmente (José y Antonio en 195 así como Paco en 207), han sido forzados a mantener alguna relación no deseada (El Jaro en 171, el Chino en 163, Roberto en 200, Paco en 214, Daniel en 341, Íñigo en 371, el Polaquito en 389 y la víctima de la broma en 389) o simplemente han disfrutado de alguna experiencia homosexual esporádica por experimentar, como es el caso de Marcos en 102, Mauro en 135, Santos en 216, Popeye en 268, Mario en 284, el padre e hijo incestuosos de 305, Torrente en 319, Jorge en 336, los dos policías de 391, los dos amigos de 398, Fernando en 400, Nico en 429 y Jaime en 435.

Los **Kinsey 2** son hombres cuya preferencia es heterosexual, pero cuya conducta bisexual es más acentuada. En esta categoría entrarían: los varones que mantienen o han mantenido relaciones homosexuales significativas sin que por ello su conducta deje de ser predominantemente heterosexual como Alí y Marcelino en 83, el Bocas en 143, Javi en 145, Luis José de Leguineche en 154 y 186, Luis en 218, el tío Ramón en 283, Carlos en 286, Jean-Marie y Loïc en 311, Alfonso en 317, Phill Offer en 318, Rosendo en 327, Torrente en 355, Javier y Pedro en 401, Sebastián en 410, Glen en 427, Ramón en 430, Javi en 437 y el director de cine porno de 447; los que se han decantado hacia la heterosexualidad tras una etapa de experimentación con la homosexualidad como Eduardo en 9, Luis en 157, César en 297, Javier en 313, Marcos en 351, David en 388, Charlie en 406 y Amador en 425; los que tras una etapa de indefinición sexual o de intensas dudas acerca de la propia orientación acaban inclinándose hacia las personas de distinto sexo como Nicómedes en 26 o el ex de Reina Zanahoria en 144, así como los que albergan intensos deseos de mantener relaciones homosexuales aunque aún no lo hayan hecho que se sepa, como Pedro en 147, Pancho en 227, Aurelio en 248, Javier Abad en 361; aquellos personajes que evolucionan desde un estilo de vida heterosexual hacia la homosexualidad sin que esa conducta tenga aún tanto peso en su biografía como la etapa anterior, como César en 303, Francesco en 304, Fran y Jose en 433; los que se muestran claramente abiertos a la posibilidad de mantener relaciones homosexuales aunque lo hagan solo de forma ocasional, como Sinatra en 246, Carlos en 359, la Vieja en 377 y Fernando en 402; los que prefieren a las mujeres se prostituyen con varones de manera más que ocasional, aunque de forma meramente instrumental, como Jaci en 109, Nes en 151, el Muertes en 172, Daniel en 254, Andreu en 334, Nicolás en 360; aquellos que en circunstancias en las que por carencia de mujeres practican el sexo con otros hombres como alternativa, tal como les ocurre a los soldados de 225, los generales Termus y Bonus en 357, Liam y Scott en 393 y Ramón en 394.

Los **Kinsey 3**, los más genuinamente bisexuales, son más numerosos en nuestro estudio, de forma que vamos a limitarnos a enumerar los casos más paradigmáticos. Podemos considerar como tales: los vampiros inspirados en la literatura anglosajona que expresan metafóricamente el deseo bisexual, como Morfo en 48, el conde Drácula en 89 y 101, Laureano y su violador en 227, Luis en 238; los personajes que alternan parejas de uno y otro sexo sin que parezcan tener una preferencia clara, como Francisco en 1, Giovanni en 108, Carlos en 120, Pedro en 142, Ernesto en 161, Moncho en 170, Jaime Monroy en 174, Antonio en 177, Bernard en 182, Pepe en 185, Riza Niro en 193, Alkanfor en 208, Juan Cuevas en 246, Pablo en 279, el tío

Ramón en 283, Robert Rylands en 288, Dante en 307, Toni en 308, Renato en 322, Iñaqui en 325, el instalador de telefónica en 328, Rosendo en 363 y 400, León en 385, Charly en 407, Sebas en 440 y el Nardo en 441; los que se muestran públicamente como heterosexuales, tienen novias o están casados pero en la intimidad mantienen intensas relaciones homosexuales o lo desean, como Emiliano y Santos en 5, Timoteo en 75, Emilio en 77, Miguel en 142, Arcadio en 199, el hombre de la funeraria en 248, Álex en 298, Gonza en 317, Alberto en 323, Maximiliano en 356, Kyril en 373, Ricardo en 374, Pedro en 390 y el chino mayor de 445; los que no tienen una orientación sexual demasiado definida por su juventud o inexperiencia, como Fermín en 90, Mauro en 107, Paul y Rober en 127, el padre Miguel en 162, el joven que se declara a Jenaro en 211, Roberto y Pedro en 223, Ángel en 236, Felipe en 283, Ricardo en 285, Benito en 333, Nico en 338, Edu en 349, el "yogurín" de 386, Israel en 402, Pablo en 423 y Andreu en 444; los que han formado, o lo desearían, un trío estable con una mujer y un hombre para poder disfrutar con ambos sexos, como Protasio en 135, Roberto y Juanito en 151, el hermano de Coro en 265, Toni y Fran en 430 y Marcos en 435; los que han formado una pareja estable con otro hombre sin que por ello haya dejado de mostrar un vivo interés por las mujeres, como Víctor en 53, Tomás en 164, Karim en 276; los chaperos y gigolos que parecen disfrutar por igual de sus relaciones con ambos sexos, como Johnny en 171, Jimmy en 257, Jaime en 266, el Cosme en 267, Alekos en 273, Bruno en 284, el Brujas en 309, David en 324, Omar en 352 y Luis en 436.

Los **Kinsey 4** son hombres cuya preferencia es homosexual pero que mantienen o han mantenido relaciones significativas con personas de distinto sexo. Los casos más frecuentes son: los varones que después de haber tenido novias o salido con chicas adoptan un estilo de vida gay o forjan un vínculo intenso con alguien de su mismo sexo, como hacen Mauro y el Grajo en 5, Pablo en 59, Octavio en 335, Daniel en 364 y José en 428; los que después de haber formado una familia heteronormativa y haber incluso tenido hijos se decantan hacia la homosexualidad como el suegro de Alberto en 133, Herculano en 135, Segundo en 154, Alfonso Leiva en 206, Mikel en 215, José en 217, el policía de 232, La Manoli en 268, Alberto en 339, el suegro de Rosendo en 363, Antonia en 391, Max en 424 y Álex en 442; los que habitualmente llevan un estilo de vida homosexual pero mantienen también relaciones heterosexuales significativas, como Ramón en 103, Ortega en 233, Vicente en 277, Dani en 338, el Nene en 343, el padre Manolo en 384, Jaime Gil de Biedma en 436 y Pere en 444; los que tratan de proyectar una imagen social ajustada a la norma y mantiene relaciones con mujeres pero en realidad albergan unas intensas tendencias homosexuales latentes de las que no parecen ser conscientes, como Pablo en 59 y Julio en 75.

Los **Kinsey 5** son hombres cuyas preferencias se inclinan claramente hacia las personas del mismo sexo pero que han mantenido algún tipo de actividad heterosexual de forma poco relevante a lo largo de su vida sin que eso haya cambiado su orientación homosexual predominante. Puede ser que después de una etapa de confusión o indefinición sexual y tras alguna experiencia heterosexual poco gratificante tomen conciencia de su homosexualidad, como es el caso de Alfredo en 45, Tadeo Piera en 314, Gregorio en 350 y Ander en 428. Están también los que han mantenido alguna que otra experiencia fugaz con mujeres que no les ha echo dudar de sus preferencias, como es el caso de José Luis Ceveto en 155, Macario en 262, Andy en 321, el recepcionista de 292, Benjamín en 320, Hugo en 392 y Mateo en 405; incluso han podido tener algún hijo como resultado de una relación esporádica como le ocurre a Freddy en 337. En esta categoría entrarían también los "ocultones", que salen con chicas solo por cubrir las apariencias como don Enrique en 132, el vizconde Pepe en 138 y Tarsicio en 224; algunos llegan a casarse únicamente por interés o por obtener el beneplácito social como el carroza mirón de 170, Hilario en 230, el tío Fernando en 308 y Enrique en 431.

4.2.2.2.4 - Evolución y autoconcepto

No es una sorpresa comprobar que los personajes que experimentan una evolución en su orientación sexual son precisamente los que acaban ubicados en las puntuaciones intermedias de la escala. De acuerdo con nuestra metodología de análisis, tanto los Kinsey 0 como los Kinsey 6 pueden tener vivencias que los desplacen hacia las puntuaciones 1 a 5, es decir, hacia un grado mayor o menor de bisexualidad, pero no pueden alcanzar el otro extremo de la escala; alguien que ha sido exclusivamente homosexual durante una etapa de su vida no puede convertirse en heterosexual exclusivo, y viceversa, porque sus pasadas experiencias pueden ir reduciendo en importancia a lo largo del tiempo pero no desaparecer. Igual ocurre con quienes ya son hasta cierto punto bisexuales (Kinsey 1 a 5); pueden avanzar hacia mayores grados de homosexualidad o de heterosexualidad, pero no alcanzar las puntuaciones 6 ni 0.

Solo hemos documentado ciento veinticuatro personajes en los que el relato deje claro que a lo largo de su vida han experimentado algún tipo de cambio en sus preferencias sexuales. Cuarenta y nueve de ellos lo hacen hacia puntuaciones más cercanas a la heterosexualidad: siete de Kinsey 6 a 5, doce de 6 a 4, trece de 6 a 3, ocho de 6 a 2 y nueve de 3 a 2. Los otros setenta y cinco evolucionan hacia grados más avanzados de homosexualidad: catorce de Kinsey 0 a 1, veinticuatro de 0 a 2, veintiuno de 0 a 3, doce de 0 a 4, dos de 0 a

5 y tres de 3 a 5. De estos datos se desprende que nuestro imaginario contempla como algo ligeramente más viable que un heterosexual evolucione hacia la homosexualidad que lo contrario. Por lo demás, teniendo en cuenta que estos ciento veinticuatro personajes representan el 12,2% del total de los estudiados, tenemos que concluir que en su conjunto, como resultado de los dictados monosexistas, nuestro cine transmite mayoritariamente la idea de que la orientación sexual es un rasgo estático en la persona. Esto es especialmente evidente en el cine heterocentrado, en el que la cifra se reduce al 5,5%, porque en él la caracterización de los personajes homo y bisexuales tiende a ser más plana y carente de matices; en las cintas integradoras constituyen un 14,6% y en las homocentradas un 17,3%, un porcentaje no muy elevado si tenemos en cuenta que en ellas existe la posibilidad de ofrecer más detalles acerca de sus vivencias y psicología.

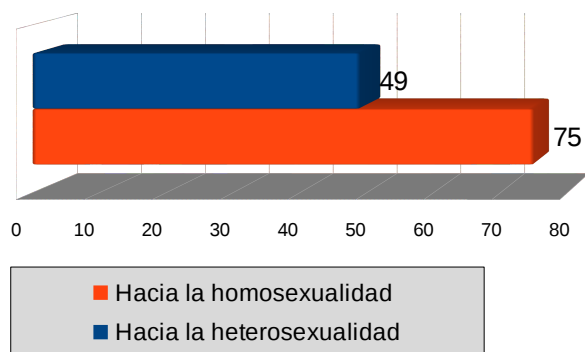


Gráfico 28: Número de personajes que evolucionan hacia la homosexualidad y hacia la heterosexualidad

Fuente: elaboración propia

simplemente aceptan su ambivalencia sexual sin grandes dificultades. Algunos de ellos son Giovanni en 108, don Protasio en 135, Miguel y Pedro en 142, Jean Luca en 205, Juan Cuevas en 246, el hermano de Coro en 265, Karim en 276, Dante en 307, Renato en 322, David en 324, Iñaqui en 325, Pedro y Javier en 401, Toni y Fran en 430.

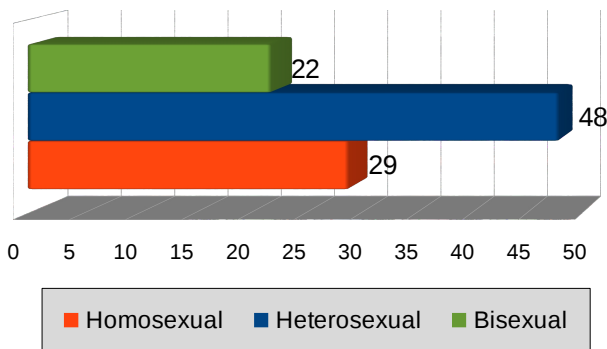


Gráfico 29: Autoconcepto de los personajes ubicados en las puntuaciones intermedias de la escala Kinsey

Fuente: elaboración propia

homosexualidad (el suegro de Alberto en 133, Alfonso Leiva en 206, Alberto en 339, Max en 424, El Nardo en 441). Hay casos significativos como Ricardo en 285, Settimio en 295 y César en 303, en el que la irrupción de los deseos homosexuales en un hombre que hasta entonces se había considerado heterosexual hace que cambie diametralmente el concepto que tenía de sí mismo; podemos interpretar que esto es resultado de la presión social que sufren los varones para que mantengan una conducta exclusivamente heterosexual y para que dejen de considerarse como tales cuando sientan el deseo de mantener sexo con otros hombres.

En el polo puesto están los setenta y cinco personajes que se conceptúan como heterosexuales, de los cuales treinta y ocho son Kinsey 0 y otros cuarenta y ocho quedan ubicados entre las puntuaciones 1 a 5 porque sabemos que han mantenido algún tipo de actividad homosexual o lo han deseado. De nuevo, es

El autoconcepto de los personajes es a veces un tanto escurridizo, ya que no siempre el guión da la suficiente información para que podamos inferirlo; solo hemos considerado aquí quienes lo verbalizan de forma expresa o cuya conducta es suficientemente esclarecedora al respecto. Lo primero que llama la atención es que solo veintidós personajes que incurrir en una clara conducta bisexual parecen conceptuarse a sí mismos como tales; en estos casos excepcionales el hecho de que disfruten o hayan disfrutado de relaciones con otros hombres no les hace considerarse homosexuales, y tampoco sienten la necesidad de reafirmarse como heterosexuales;

Hemos considerado que hay doscientos cuarenta y un personajes que se consideran a sí mismos homosexuales, de los cuales doscientos doce son Kinsey 6. Lo interesante es que hay al menos veintinueve de ellos que han tenido algún tipo de actividad heterosexual y que se ubican en las puntuaciones intermedias de la escala. Esto es más comprensible en el caso de los Kinsey 5 que han mantenido relaciones con mujeres por interés, por cubrir las apariencias o por probar; pero es más intrigante que se conceptúen como homosexuales los hombres Kinsey 4, 3 y 2 que alternan las relaciones con ambos sexos (Ramón en 103, Roberto en 151, César en 297, Ortega en 233, el Nene en 343, Jaime Gil de Biedma en 436) y los que han vivido una etapa prolongada como heterosexuales y han tenido incluso hijos para en cierto momento transitar hacia la

comprensible que no dejen de considerarse heterosexuales los Kinsey 1 que han tenido alguna relación esporádica poco relevante con hombres por probar, porque se han prostituido ocasionalmente o porque han sido obligados a mantener un contacto homosexual no deseado; pero en los que desean intensamente mantener relaciones homosexuales sin que se haya atrevido a llevarlo a cabo (Pedro en 147, Ángel en 236, Aurelio en 248, Oscar en 396, Richi en 412) y en los que alternan las relaciones con personas de ambos sexos de forma más habitual parece intervenir una suerte de autoengaño o un deseo de proteger la propia imagen social, ya que es más gratificante identificarse con la etiqueta socialmente valorada que aceptar la propia ambivalencia. Es el caso de los chaperos que se prostituyen de forma habitual (Nes en 151, el Muertes en 172 o Daniel en 254), aquellos a quienes la irrupción de sus tendencias homosexuales les pilla por sorpresa y les deja perplejos (Luis en 218, el policía de 232, Jean-Marie 311, Ricardo en 374, José y Fran en 433), los que tienen relaciones con ambos sexos de forma más que ocasional pero aseguran ser hetero (Alfonso en 317, Rosendo en 327, 363 y 400, Carlos en 359, Nicolás en 360, Kyril en 373, Torrente en 319 y 355), los que después de llevar un estilo de vida homosexual transitan hacia la heterosexualidad (el exmarido de Reina Zanahoria en 144, Javier en 313, Marcos en 351)

4.2.2.5 - Nivel de armario

El nivel de ocultación o armario es un parámetro que refleja las presiones que sufren los hombres en nuestra cultura para que, o bien mantengan una imagen social ajustada a la norma heterosexista o bien se manifiesten públicamente como homosexuales, es decir, que salgan del armario. Hay cuatro niveles de ocultación y el personaje puede evolucionar de mayor a menor secretismo, desde la inconsciencia hasta la visibilidad social. Porcentualmente parece que el cine español tiene una tendencia importante a hacer visibles a los homo y bisexuales (42,7%) bien caracterizándolos con unas marcas que los hacen claramente identificables, bien mostrándolos como personas que no tienen reparo en manifestarse públicamente como tales; pero no por ello desatiende la forma en que la dinámica del armario afecta a los hombres en nuestra cultura, ya que el otro 57,3% ocultan en mayor o menor grado sus preferencias sexuales.

El nivel más profundo de ocultación es el **inconsciente**; como resultado de la socialización primaria las tendencias homosexuales presentes en cualquier varón son con frecuencia negadas y excluidas total o

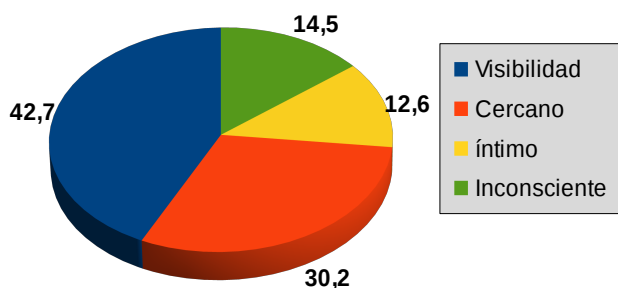


Gráfico 30: Porcentaje de personajes según su nivel de ocultación o armario

Fuente: elaboración propia

parcialmente de la conciencia. En las películas de la muestra hay al menos ochenta y cinco personajes que en alguna etapa de su proceso parecen no haber sido del todo conscientes de sus propios impulsos homosexuales. Estos pueden brotar en forma de figuras amenazantes que provienen del inconsciente como les ocurre al cazador de 133, Tato Montini en 222, Adam en 263, Rafael en 387 y Roberto en 133; también a través de tentadores sueños o fantasías homoeróticas (Zanahoria en 13, Martes y Trece en 364). Algunos muestran unas inseguridades tan grandes en torno a su propia masculinidad que da la impresión de que esas pulsiones negadas están latentes en ellos y siempre a punto de salir a la luz (Pablo en 59, Fermín en 90, Serafín en 105, Paco en 372, el Padre Miguel en 162, Amadeo y Fermín en 166, el señor Quintanar en 178, Jenaro en 211, Ángel en 236, Roberto en 223, Ángel en 349, Javier en 361, Richi en 396); en otros casos su caracterización mediante la disonancia hace que el espectador dude de la imagen de heterosexuales que se esfuerzan por exhibir (Cándido en 2, Evelio en 47, el jefe de Paco en 70, el vecino ridículo de 94, Eduardo en 316, Oscar en 396). Hay otro grupo de personajes que se consideraban heterosexuales hasta que ciertas vivencias propiciaron que surgieran en ellos esos impulsos prohibidos y transitaran hacia un mayor o menor grado de homosexualidad (Marcelino y Alí Ben Amar en 83, Marcos en 102, Mauricio en 134, Pedro en 147, Juanito en 151, Tomás en 164, Fray Jacinto en 208, Mikel en 215, Luis en 218, Laureano en 227, el policía de 232, Bill en 285, Roberto y Carlos en 286, el argentino de 294, Settimio en 295, César en 303, Francesco en 304, Jean-Marie en 311, Rafi en 319, el cura de 329, Daniel en 341, Gregorio en 350, los generales Bonus y Termus en 357, los dos amigos de 398, Ricardo en 374, León en 385, Israel en 402, Javier y Pedro en 401, Ander en 428, Jose y Fran en 433, el Nardo en 441); también puede ocurrir que se vean tentados ante la posibilidad, pero no se atreven a dar el paso para no desviarse de la norma social (Ricardo en 77, Alfredo en 91, Santiago en 95, el Sr. Durán en 131, Mario en 185, Alberto y Julio en 247, Aurelio en 248). También están los jóvenes y

adolescentes que partiendo de una indefinición sexual toman conciencia de sus sentimientos hacia personas del mismo sexo, como Ernesto en 161, Dani en 238, Felipe en 283, Paul en 358, el chico hindú en 382, Pablo en 423 o Andreu en 444.

El siguiente grado de ocultación es el **íntimo**, en el que hemos considerado se ubican setenta y cuatro personajes; el individuo se muestra públicamente como heterosexual, y guarda celosamente su secreto en todos los ámbitos sociales en los que se desenvuelve, excepto tal vez con sus amantes masculinos y en su caso en los lugares en los que busque discretamente encuentros sexuales con personas de su mismo sexo. Algunos de ellos parecen ser conscientes de sus deseos, pero no se atreven a expresar con claridad sus sentimientos, probablemente por miedo al rechazo, y como mucho pueden llegar a insinuarse: es lo que ocurre por ejemplo con el capitán Santiago Balcázar en 3, José en 21, Nicómedes en 26, Luis en 157, el padre de Teodoro en 250, Pancho en 266, Torrente en 319 y 355, Maximiliano en 356 o Sebas en 440. Otros se esfuerzan por ocultar esa parte de su intimidad hasta que su entorno descubre azarosamente su secreto: Sir Henry en 106, Arcadio en 199, Alberto en 323, Rosendo y su suegro en 363, Pedro y su amante en 390, Fernando en 402, el alcalde en 438. De otros personajes, especialmente los que están caracterizados empleando la estereotipación diluida podemos imaginar su disidencia sexual, pero no de forma determinante dada la discreción con la que se mueven en su entorno social: el tío Frasquito en 12, Carlos Martín en 20, el sastre de 60 o Don Luis en 126. Hay también ciertas parejas con un vínculo especial que puede despertar ciertas sospechas, pero que se esfuerzan -los personajes y en su caso el mismo relato- por ocultar la relación que tienen o han tenido: Mauro y el Grajo en 5, Eduardo y su ayuda de cámara en 9, Emiliano y Santos en 52, Juan de la Peña y Víctor en 53, Néstor y Marcos en 102, el Vizconde Pepe y su Chófer en 138, Miguel y Raúl en 141, Tip y Coll en 160, Luis José de Leguineche y su criado en 154 y 186, Manuel y Clemente en 231, Jaime y el cura en 266, los capitanes Gallarre y Contreras en 287, el padre y el hijo incestuosos de 305, Nico y Dani en 338, Ramón y Mikel en 394.

En el nivel **cercano** de ocultación el personaje ya ha dado a conocer su homo o bisexualidad en alguno de los ámbitos de su entorno, pero sigue siendo discreto en otros; hemos detectado ciento setenta y siete personajes en esta situación. Sin enumerarlos a todos, podemos considerar que en esta categoría entrarían aquellos cuya homosexualidad parece ser conocida en su entorno laboral y personal más próximo, aunque no hagan alarde público de su orientación sexual: los modistas Don Amaro en 16 y Angel Cortés en 54, el gerente de hotel de 125, el mago José en 142, el administrador Ricardo en 158, el criado Señor Álvarez en 181, el médico forense Ángel en 284, el doctor Diego en 323, el profesor Jaume en 324, el doctor David en 353, el cirujano Santi de 416 o el actor Enrique en 443. También los que son discretos y solo dan a conocer esa faceta de su intimidad a algunos amigos o familiares cercanos, sin que eso sea algo que exterioricen en otros ámbitos sociales: el señorito Ramón y Don Cosme en 69, Eduardo en 141, Roberto en 151, Lluís en 153, Hilario en 230, Sinatra en 246, tío Ramón en 283, Pedro en 237, Don Tadeo en 314, los amigos bisexuales de 317, Nico en 330, Alfonso en 348, Carlos en 359, Juan en 383, David en 388, Dani en 404, Ramón en 430, Javi en 411. Igualmente hay parejas cuya relación no es pública pero sí es sabida por algunas personas de su entorno más próximo: el Bocas y Milhombres en 143, Alfonso y Miguel en 206, Robert y Alfred en 288, Fernando y Toni en 308, Ramonet y Manolo en 310, Sergio y Víctor en 448.

Por último el menor grado de ocultación es el de la **visibilidad social**. En total hemos considerado en esta situación a doscientos cincuenta y un personajes. Sin enumerarlos a todos, podemos señalar que son muy frecuentes los que por sus actitudes estereotipadas -su forma de hablar, su amaneramiento o una forma de vestir determinada- son fácilmente reconocibles como homosexuales: Lizardo en 6, el Mercedes en 41, Pololo en 80, Tía en 91, Alberto en 111, Felipito en 116, Doro en 118, los mariquitas de 132, don Iñigo en 164, el grupo de amigos gais de 184, la mariquita embarazada de 196, Manolo en 221, la Piporra en 225, Moisés en 230, el bombonero de 240, el modisto de 251, Florito en 267, Jordi en 271, Vicente en 277, Diego en 280, Freddy en 337, Julito en 342, Harpix, Potax y Hepatitos en 357, Robertino en 366, Laguna en 409, Moises en 425, Rafa en 426, Alfredo en 437. En ocasiones se juega con las expectativas del público presentando a un personaje estereotipado de estas características que es o dice ser heterosexual de forma poco creíble, como en el caso de Gerardo Saint-Moritz en 11, o que es hetero pero finge ser homosexual para alcanzar sus propios objetivos, como Jacinto en 72, Antón en 84, Pepín de Triana en 96 o Milton en 179. Están además el nutrido desfile de travestis y transformistas que se hace explícito son homosexuales, y que aparecen al menos en las siguientes cintas: 68, 82, 105, 131, 133, 146, 153, 169, 176, 185, 199, 215, 217, 218, 222, 246, 248, 257, 272, 275, 290, 318, 384, 391, 395, 410, 438, 447. También hay un número importante de varones que no parecen tener necesidad alguna de ocultarse, pero tampoco de exhibir marcas externas: Darío y Mauro en 107, Giovanni en 108, Sami en 114, el jeque Muley en 167, Toni y Oscar en 170, Kim Merino en 171, Ramón en 174, Olmo y Quique en 183, Pepe y Julián en 192, Fabio y Riza Niro en 193, Mikel Orbea en 207, Ortega en 233, Pablo en 237, Víctor en 242, Juan Cuevas en 246, Mario en 252, Pablo en 279, César en 281, Álvaro en 289, Pelopolla en 296, Alberto en 298, Dante en 307, el grupo de amigos gais de 303, los compañeros de piso de 299, Carlos y Óscar en 325, Ángel y el Nene en 343, Fernando en

344, Chema en 350, Jaime en 352, Rancel en 356, Hans en 359, José Miguel en 361, Nacho en 363, Javier en 369, el Teniente Pajarda en 370, Daniel y Gildo en 373, Lytton Strachey en 379, los gais de 392, Lucas y Mateo en 405, Gutiérrez en 412, Miguel y Xavi en 418, los recién casados de 422, Max en 424, Enrique en 431, Ernesto en 432, Jaime Gil de Biedma en 436, Federico en 441 o Marcel en 444.

4.2.2.2.6 - Esencialismo y constructivismo

En el análisis de los personajes nos proponíamos dar alguna luz en el eterno debate entre quienes buscan la causa de la orientación sexual en factores biológicos y quienes piensan que se trata de una conducta influida por experiencias o por factores culturales. Lógicamente el enfoque de nuestra investigación no nos posibilita aportar datos que avalen la tesis esencialista, pero sí contamos con suficientes indicios para pensar que la forma en que los hombres encauzan sus tendencias homosexuales está en gran medida condicionada por factores ambientales. Eso sí, para llegar a esa conclusión tenemos que asumir que las vivencias que expresan los discursos cinematográficos reflejan al menos hasta cierto punto las de personas reales.

En primer lugar, el nutrido grupo de caracteres que se encuentran en las puntuaciones 3, 4 y 5 de la escala Kinsey (bisexuales de manera más que incidental), asciende como hemos señalado antes hasta el 29,4%; si la conducta sexual del individuo estuviera realmente condicionada por sus genes o por la influencia de las hormonas en el proceso de diferenciación sexual, no se explicaría que exista un número tan importante de personajes que vacilan en su orientación sexual, que disfrutan o han disfrutado de experiencias con ambos sexos y cuya preferencia sexual evoluciona a lo largo del tiempo. Por otra parte, es cierto que hay un conjunto de personajes con identidad de género masculina que manifiestan haberse sentido homosexuales desde siempre como Hilario en 230, Diego en 280, Marc en 328, Pedro 383, Gárate en 413 o Víctor en 448, pero eso no prueba que su orientación sexual esté determinada siempre por la biología; raras son las personas que tienen recuerdos anteriores a los cuatro años, por lo cual la mayoría de los procesos psicológicos que puedan haber tenido lugar durante la crianza temprana quedan fuera de la conciencia. Además, algunos personajes no parecen tener clara su orientación sexual al llegar a la adolescencia y primera juventud, y son las vivencias personales y las presiones sociales las que les inducen a inclinarse hacia la homosexualidad o hacia la heterosexualidad: Mauro en 107, Ernesto en 161, Felipe en 283, Paul en 358, el “yogurín” en 386 y Pablo en 423 serían algunos ejemplos.

Los hombres con una identidad de género femenina serían a primera vista los que podríamos considerar más influidos en su conducta sexual por la biología si aceptáramos que en algunos de ellos la diferenciación sexual del cerebro puede haber sido la contraria a la que correspondería a su sexo, algo que está por demostrar. Ya comentamos que hemos considerado con identidad de género femenina noventa y ocho personajes, de los cuales treinta son transexuales porque se hace explícito que han comenzado algún tratamiento hormonal y/o quirúrgico, pero incluso en estos casos no queda claro si ese sentirse mujeres tiene realmente su origen en factores biológicos, en experiencias de la infancia o en una combinación de ambos factores. Además, la posible relación entre la diferenciación del cerebro y la orientación del deseo es también bastante difusa; hay personajes que a pesar de haberse identificado con los roles de género femenino han tenido algún grado de conducta bisexual (Vera en 124, la Manoli en 268, Lola en 326, Antonia en 391), y hay otros que son heterosexuales y que sin embargo se identifican más con los roles de género femenino (el marido de Ezequiela en 4, Gerardo Saint-Moritz en 11 o el vecino ridículo de 94).

Solo añadir que algunas películas de la modalidad patologizadora se hacen eco de ciertos tópicos acerca de los posibles orígenes psicológicos de la homosexualidad: hay experiencias traumáticas infantiles que pueden haber bloqueado los impulsos hacia personas de distinto sexo (Fermín en 90, Serafin 105, Juanjo en 137, el ex de Reina Zanahoria en 144, Riza Niro en 193, Javier en 313); la madre puede haber anulado la sexualidad de su hijo para asegurarse el tenerlo cerca (Lucas en 115, Honorio en 244, Pablo en 279); un intenso apego con la madre puede haber tenido como consecuencia que el niño se identifique más con la figura materna que con el paterna en la configuración de su yo (Martín en 20, Pablo en 59, Rosario en 129, Eduardo 141, Valen en 145, Lluís en 153, Julián en 192, Moises en 230, Rosendo en 246, Pancho 266, Florito en 267, Alfredo en 437).

4.2.2.2.7 - Identificación y desidentificación

La identificación y la desidentificación con los personajes es un proceso subjetivo del individuo que depende de sus propios valores y su situación personal, por lo cual no tiene por qué coincidir con la intención que haya tenido el cineasta al crear determinado carácter. Por ejemplo se puede sacar en las pantallas a un figurón risible para que el público se desidentifique de la conducta homosexual, y eso es lo que le ocurrirá a la mayor parte de los espectadores masculinos, pero tal vez lo que le pase a un homosexual

afeminado es que se sienta identificado.

En muchos casos se puede imaginar qué efecto pretende obtener el creador al construir determinado personaje, pero con frecuencia esto es difícil de determinar porque evidentemente en los relatos los personajes pueden retratarse como son en la vida misma; como individuos complejos y redondos en los que conviven las cualidades con los defectos, las actitudes mezquinas con las dignas de alabanza, los actos ridículos con los admirables. Sin pretender hacer un recuento detallado, es el caso por ejemplo de antihéroes con los que acabamos simpatizando como el yonqui Paco en 207, los oportunistas Manuel y Clemente en 231, el indeseable agente del orden Torrente en 319, 355 y 399, el arribista taimado Jaime en 324, el contradictorio Enrique en 431 o el delincuente trepa Sebas en 440, contruidos de tal forma que el espectador vea reflejado en ellos sus propias mezquindades, miserias o deseos ocultos; también el de algunos figurones risibles que juegan con las inseguridades de los espectadores en relación a su propia masculinidad y que en cierta forma les enseñan a reírse de sí mismos como los calaveras disolutos de 30, los amigos supuestamente hetero Fermín y Amadeo en 166, el absurdo transformista sexualmente reprimido Aurelio en 248, el ambiguo Maki en 268 o la estafalaria Poniponchi en 438.

A grandes rasgos la positivación trata de suscitar la identificación del espectador y tanto la negativización como la ridiculización buscan la desidentificación, pero hay muchos casos en los que se consigue suscitar la simpatía o el distanciamiento en relación a cierto personaje sin necesidad de positivizarlo, negativizarlo ni ridiculizarlo con claridad. Pensemos por ejemplo en el gafe siniestro de 32, el italiano de 43, el señor borracho de 59 o el torturado Pedro en 147, de los que tendemos a desidentificarnos sin que sean especialmente malvados ni deleznable; o en figurones como el marginado Enriqueta en 14, el lascivo fracasado Onofre en 118, el transgresor Olmo en 183, el vividor Tato Montini en 222, el promiscuo Riza Niro en 193, el apasionado teniente Pajarda en 370 o el macarra sexualmente indeciso Charly en 407, con los que se nos llama a simpatizar sin que estén especialmente idealizados y a pesar de sus contradicciones.

Hemos hecho estas precisiones para hacer notar que las cifras que ofrecemos a continuación acerca del número de personajes contruidos de tal forma que propicien la identificación y la desidentificación son un tanto imprecisas. Podrían haber sido más o menos. Lo que sí parece quedar claro es que en su conjunto las películas de la muestra propician más el distanciamiento respecto a los personajes homo y bisexuales que la simpatía hacia ellos. De los cuatrocientos cuarenta y cuatro personajes homo o bisexuales (ubicados entre las puntuaciones 1 a 6 de la escala Kinsey) a los que consideramos que podemos aplicar estos conceptos, ciento ochenta y tres (41,2%) están contruidos con la intención de que el espectador se identifique con ellos, y doscientos cuarenta y cuatro (58,8%) para que se desidentifique. Esas cifras de por sí ya son significativas, pero si consideramos el porcentaje de personajes propicios a la identificación y desidentificación de acuerdo a las distintas puntuaciones de la escala incluyendo a los explícitamente heterosexuales (Kinsey 0) esto se puede percibir aún con más claridad. El 77% de los noventa y cuatro heterosexuales que se ven envueltos en situaciones equívocas están incluidos en el relato con la intención de que el espectador se identifique con ellos, frente al 23% de los que tendemos a distanciarnos; en los diecinueve personajes casi exclusivamente heterosexuales (Kinsey 1) el porcentaje es similar. Respecto a los ciento cincuenta y cinco personajes que se ubican en las puntuaciones 2, 3, 4 y 5, las diferencias porcentuales son menos significativas aunque hay un ligero predominio de la identificación (54,8 % y 45,2%). Sin embargo de en los doscientos ochenta Kinsey 6, en el 66% de los casos se busca la desidentificación frente al 34% en los que se pretende que simpaticemos con ellos.

Como es lógico hay una estrecha relación entre la intención del relato y la frecuencia con la que se induce al espectador a identificarse o desidentificarse de los personajes homo o bisexuales. En las cintas problematizadoras hay un 81,4% pensados para que nos distanciemos de ellos y solo un 28,3% para que nos identifiquemos, mientras entre las normalizadoras, reivindicativas y carnales solo un 18,6% están ideados para que nos desidentifiquemos de ellos y un 81,4 para que nos resulten simpáticos. Lo mismo ocurre

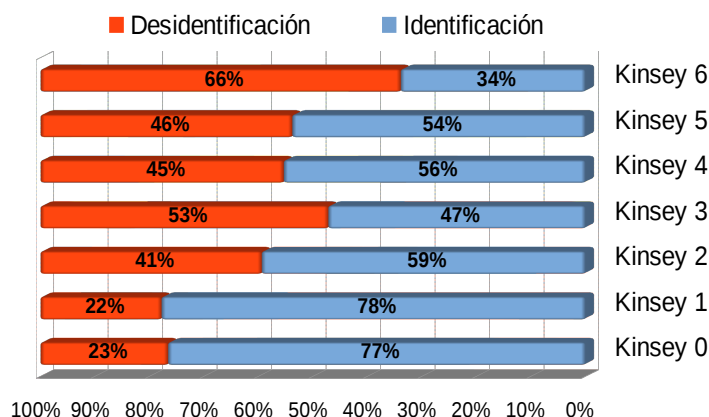


Gráfico 31: Porcentaje de identificación e identificación según la puntuación en la escala Kinsey de los personajes

Fuente: elaboración propia

con el grado de integración de estos personajes en el relato. Los personajes contruidos para que nos identifiquemos son mucho más frecuentes en las películas integradoras (57,1%) que en las heterocentradas (11,5%); en las cintas homocentradas se incluyen el 6,5% de estos personajes, un porcentaje alto si tenemos en cuenta que son mucho menores en número, solo once.

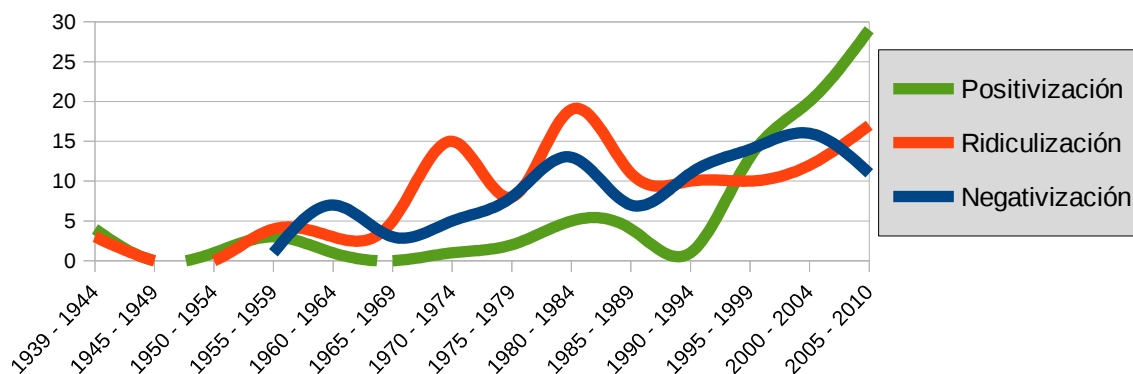


Gráfico 32: Evolución cronológica en la positivización, la negativización y la ridiculización de los personajes en quinquenios

Fuente: elaboración propia

Vamos a profundizar ahora algo más en la positivización, la negativización y la ridiculización. Se trata de procedimientos relativamente sencillos para conseguir que el espectador se identifique con determinados personajes en el caso de la positivización, o para que rechace sus actitudes y se distancie en el caso de la negativización y la ridiculización. Cuando se emplean estos procedimientos suele haber una simplificación deliberada con objeto de manipular los sentimientos de los espectadores hacia esos personajes y por extensión hacia los valores, actitudes o ideologías que representan. Tal como se aprecia en el gráfico, la negativización y la ridiculización han sido bastante más frecuentes que la positivización a la hora de caracterizar los personajes homo y bisexuales estudiados en la muestra, lo cual refuerza la idea de que el cine español ha sido más tendente a procurar que el público se desidentifique de ellos que ha intentar que despierten sus simpatías.

Vamos a comenzar considerando la **positivización**. De los personajes estudiados hemos considerado que hay noventa y tres en cuya caracterización se percibe con mayor claridad la intención de ofrecer un retrato idealizado. Ochenta y dos de ellos, de los cuales treinta aparecen en películas de temática gay, quedan ubicados en las puntuaciones 1 a 6 de la escala Kinsey, cincuenta y dos Kinsey 6 (el 63,4%) y treinta del resto de puntuaciones intermedias (el 36,6%); aunque encontramos unos pocos ejemplos durante la dictadura y algunos más a partir de 1975 solo desde 1995 se percibe un aumento notable de personajes homo o bisexuales positivizados en nuestro cine. Los otros once son Kinsey 0, es decir, hombres específicamente heterosexuales que se han visto envueltos en algún tipo de malentendido como Josechu en *10*, Manuel en *21*, Adela en *95* y el Moreno en *139*, o bien que han sido experimentado algún tipo de acercamiento homosexual no deseado como el teniente Carlos Herrera en *3*, Sabino en *97*, Miguel en *129*, Rolando en *337*, Joaquín en *376*, Salvador en *385* y Dani en *412*.

Estas diez películas que incluyen a algún personaje hetero positivizado son mayoritariamente problematizadoras aunque algunas de ellas tienen una intención más normalizadora (*2*, *376* y *412*). Por el contrario, en las que incorporan personajes homo o bisexuales, entendiendo como tales los ubicados entre las puntuaciones 1 a 6, predominan las que tienen una intención normalizadora, reivindicativa y carnavalesca; de estos ochenta y dos personajes únicamente cuatro aparecen en películas con intención problematizadora (Diego en *323*, Agrado en *326*, Marcel y Andreu en *444*), mientras que ocho lo hacen en relatos reivindicativos (Roberto en *151*, el farmacéutico de *182*, Diego en *280*, Renato en *322*, Antonia en *391*, Miguel y Xavi en *418*), tres en cintas que hemos considerado carnavalescas (Mauro y el Grajo en *5* y Zanahoria en *13*), y sesenta y siete en películas con intención normalizadora. Entre ellos hay varios perfiles: el héroe épico del cine franquista Santiago Balcázar en *3*; los policías como Carlos Martín en *20* o Germán en *415*; las personas compasivas, solidarias y buenos amigos (Cuchirri en *1*, José en *21*, Néstor en *102*, Mikel en *207*, Víctor en *242*, Sinatra en *246*, Andy en *321*, Nico en *330*, Octavio en *335*, Jorge en *336*, el Nene en *343*, Alfonso en *348*, Paul en *358*, Ramón en *430*); los hombres aceptados y queridos por sus familiares como el tío Ramón en *283*, Ramonet en *310*, Juan en *383*, Carlitos en *420*, Enrique en *443*; los profesionales y empresarios aceptados en su entorno por su buena labor (el modisto Ángel en *54*, el director de teatro Luis en *157*, la actriz Bibí Anderson en *218*, el encargado del atrezzo Roberto en *224*, el cantante Mario en *252*, el

poeta García Lorca en 302, el profesor universitario Jaume en 324, el escritor Fernando en 344, el cocinero Max en 424); las parejas que se muestran solidarias con los otros como José e Iñaki en 325, Omar y Gárate en 413, Rey y Leo en 417 o que simplemente viven su amor con simpatía a pesar de las presiones sociales (Pepe y Julián en 192, Francesco y Mehmet 304, Benjamín y Bruno en 335, Dani y Nico en 338, Daniel y Marcos en 351, David y Dani en 404, Jordy y Mikel en 403, José y Ander en 428, Toni y Fran en 430, Sergio y Víctor en 448). Solo añadir que también hay una relación evidente entre la positivización y el grado de integración que alcanzan los personajes homo y bisexuales en el relato, ya que más del 86% de ellos aparecen en películas integradoras.

También encontramos una relación entre la **negativización**, la intención del relato y el nivel de integración del personaje. De los noventa y seis claramente negativizados setenta y cinco (el 78,1%) aparecen en películas con intención problematizadora, quince en cintas normalizadoras (15,6%) y solo seis (6,26%) en carnavalescas y reivindicativas. Por lo demás, sesenta y siete (69,8%) aparecen en películas integradoras, veintinueve (30,2%) en heterocentradas y solo cinco (5,2 por ciento) en homocentradas. De este conjunto de personajes quince están incluidos en películas de temática gay integradoras u homocentradas y el resto en cintas dirigidas al público general heterocentradas o integradoras. Atendiendo a su orientación sexual, cabe destacar que de los noventa y dos personajes que están ubicados entre las puntuaciones 1 a 6 de la escala Kinsey, cincuenta y tres (57,6%) son Kinsey 6 y los otros treinta y nueve (42,4%) están en la parte intermedia de la escala; si comparamos estos porcentajes con los que hemos mencionado más arriba para los personajes claramente positivizados (63,4% y 36,6% respectivamente) llegamos a la conclusión que el cine español tiene cierta tendencia a negativizar más y positivizar menos a los bisexuales -entendiendo como tales a los Kinsey 1 a 5-, que a los exclusivamente homosexuales.

Es significativo que los primeros casos de negativización abierta del personaje homo o bisexual que hemos detectado se den a partir de los años sesenta con la excepción de un par de cintas de los cincuenta. Hasta entonces las pocas que trataban el asunto o bien procuraban ofrecer soterradamente una visión positiva de ellos o bien recurrían a la ridiculización para conseguir que el espectador se desidentificara; naturalmente, aparte de a la caracterización del personaje se recurría a otros procedimientos como las bromas y alusiones para lanzarle al espectador el mensaje de que esa conducta sexual no era deseable. Hasta 1974 hay al menos quince personajes que podemos considerar especialmente negativizados. La mayoría de ellos son dudosos porque, dado que están caracterizados empleando la estereotipación diluida o la disonancia, el espectador puede sospechar su homosexualidad pero no estar seguro de ello: el artista frío y calculador Rafael Sandoval en 24, el pedante modisto don Ramón en 34, el conductor vil de 38, el cobarde y adulador don Prudencio en 39, el jovencito malcriado y pendenciero de 42, el antipático florista Juan José en 49, el beato y rígido Rodolfo en 50, el asesino Juan de la Peña en 53, el editor hipócrita de 67. En otros casos la homo o bisexualidad del personaje negativizado es mas clara porque se sugiere hasta hacerla casi evidente o se expresa directamente: el corruptor de menores Don Pablo en 51, Don Cosme y el Señorito Ramón en 69, Darío y Mauro en 107, el bisexual Giovanni en 108, el gerente del balneario de 125. Como puede apreciarse en el gráfico, a partir de 1975, en consonancia con la mayor cantidad de películas incluidas en la muestra, el aumento en el número de personajes negativizados es ligero pero constante: nueve hasta 1979, veinte en los ochenta, veinticinco en los noventa y veintisiete en la primera década del XXI. Sin enumerarlos a todos podemos constatar que hay ciertos perfiles que se repiten: los individuos psicológicamente inestables, perversos sexuales y en su caso asesinos como Paul y Rober en 127, Javi en 145, Jaime en 174, el grupo de maricas de 200, Ángel y Klaus en 253, Jimmy en 257, César en 281, Claudio en 291, Jacinto y César en 297, Mauri en 306, Álex y Nicolás en 360, León en 385; los chaperos violentos y/o chantajistas de 141, 172, 324 y 436; los macarras delincuentes y/o asesinos como Santos en 216, Macario y el Ruedas en 262, el Maca en 275, Xuxo en 296, Andreu 334, Ginés en 340, Sebastián en 410, Víctor en 417 y Sebas en 440; lo que podríamos denominar "maricas malas" en un sentido amplio, como el sirviente de 149, los homosexuales de 147, Don Íñigo en 164, la travesti de 185, Tarsicio en 224, Florito en 267, la prostituta travestida de 269, Diane en 300, Loïc en 311, Lola en 326, la yonqui travestida de 384, Ernesto en 432; los violadores salvajes de heteros como Kim Merino en 171, Sebastián en 163, el Tejas y su grupo en 214, los que tratan de vengar al Nani en 249, Vicuña en 362; los pedofilos como el dentista de 219, Pedro en 223, Corcoles en 293, el padre Manolo en 384 y el Doctor Arias en 410; los delincuentes y/o asesinos de guante blanco como Arcadio en 199, Dan y Max en 216, Jaime y el cura en 266, Manuel y Clemente en 231, Rosendo en 363 y Enrique en 431; los funcionarios corruptos como el senador Enrique Bolín en 260, el comisario de 268, el político pederasta de 367, los capitanes Contreras y Gayarre en 287, el expolicía Guillermo en 284, Torrente en 319 y 399, el policía violador de 377 y los policías de 391.

La **ridiculización** es el procedimiento más frecuente que ha tenido nuestro cine para conseguir que el espectador se distancie de la conducta homosexual. En tanto la positivización y negativización se distribuyen de manera relativamente proporcional entre los distintos géneros cinematográficos, la aparición de personajes risibles es más propia de la comedia (72,8%) y de la comedia dramática (15,2%), aunque también se emplea

en un 9,6% en los dramas (171, 172, 195, 199, 201, 240, 271, 296, 342, 384, 410, 440) e incluso en unas pocas películas de terror (112, 227 y 251). Por lo demás, tanto las películas integradoras como las heterocentradas recurren casi por igual a la ridiculización de los personajes; si se observan diferencias significativas en relación a la intención del relato, ya que el 65,6% de ellos aparecen en películas problematizadoras, el 18,4 en carnalescas y el 16% en normalizadoras.

De los ciento veinticinco personajes que hemos documentado aquí solo podríamos considerar cinco Kinsey 0; son individuos que o bien se ven envueltos en malentendidos como el señor obeso de 22 y Alberto en 33, o bien son aparentemente heterosexuales pero por su falta de virilidad nos entran dudas, como Cándido en 2, Gerardo Saint-Moritz en 11 y el absurdo vecino de 94. De los otros ciento veinte, noventa y seis (80%) son o se nos induce a pensar que son exclusivamente homosexuales (Kinsey 6) mientras que solo veinticuatro (20%) entrarían en las puntuaciones intermedias de la escala y serían por tanto bisexuales en mayor o menor grado. Nuestro cine parece preferir por tanto negativizar más que ridiculizar al personaje bisexual. Esto se explica porque si se quiere hacer risible al homosexual suelen bastar unos cuantos rasgos de estereotipación muy reconocibles para que el espectador lo conceptúe como tal sin entrar en matices; sin embargo para que lleguemos a la conclusión de que ha tenido relaciones con ambos sexos el guión necesita ofrecer más información y construir un personaje más redondo.

Entre los personajes ridiculizados ubicados en las puntuaciones intermedias de la escala estarían: el hetero que ha tenido alguna experiencia fugaz con hombres como Fernando en 400; los predominantemente homosexuales que han tenido alguna experiencia fugaz con mujeres como el recepcionista de 292, Freddy en 337 o Hugo en 392; los que han transitado hacia la heterosexualidad tras una etapa homosexual, como la mariquita embarazada de 196, Javier en 313 y Amador 425; los que han transitado hacia la homosexualidad tras una etapa heterosexual, como la Manoli en 268, Vicente en 277, Ricardo en 285, Gregorio en 350, el Nardo en 441 y Max en 424; los ocultones que se han casado por cubrir las apariencias como el carroza mirón de 170 o Hilario 230; los que alternan relaciones con ambos sexos como Francisco en 1, Alí Ben Amar en 83, Alkanfor en 208, el vampiro Laureano en 227 y el alcalde de 436. En cuanto a los caracterizados como exclusivamente homosexuales encontramos hombres no afeminados pero por algún motivo grotescos (8, 125, 204, 208, 268, 296, 315, 329, 370, 422, 440, 441), travestidas risibles (23, 40, 98, 172, 199, 203, 248, 275, 277, 282, 290, 351, 357, 389, 410, 438, 447), mariquitas que trabajan como modistos, peluqueros, y otras profesiones propias del estereotipo (23, 27, 34, 78, 86, 111, 112, 130, 226, 251, 396), jóvenes amanerados con función de bufones (36, 41, 66, 159, 168, 211, 220, 234, 345, 382, 425), carrozas (80, 119, 172, 195, 261), mariquitas que asedian sexualmente al hetero (118, 129, 212, 267, 409) y otras locazas variadas (116, 121, 122, 132, 133, 171, 201, 203, 209, 225, 243, 342, 366).

4.2.2.2.8 - Destino

El destino que se les asigna a los personajes homosexuales o con algún grado de bisexualidad, así como a los heterosexuales que se han visto envueltos en alguna situación equívoca es revelador de las opciones de vida que se ofrece en nuestro imaginario a tales personajes. Cómo se les permite vivir y qué se espera de ellos es algo que se transmite a lo largo de todo el relato, pero el desenlace es especialmente significativo porque puede estar tratando de inculcar en el espectador qué le ocurrirá si se atreve a transgredir los límites de lo socialmente admisible, o por el contrario enseñarle que el final puede ser feliz a pesar de todo. Naturalmente no todas las películas marcan un destino inequívoco a los personajes; por ejemplo unas pueden dejar el final abierto, y otras limitarse a narrar un pedazo de su vida sin intentar inculcar enseñanza alguna. Además, encontramos una pluralidad de discursos que cambian con los tiempos y que revelan distintas visiones que se hayan en pugna acerca de esta faceta de la masculinidad. Aquí vamos a analizar únicamente aquellos personajes de la muestra a quienes hemos considerado se les asigna un destino claramente reconocible. Son trescientos veinticuatro, de los cuales ciento ochenta y tres (56,5%) tienen un final infausto, en tanto los otros ciento cuarenta y uno (43,5%) positivo; no obstante los personajes con finales favorables a la experiencia homosexual son bastante menos en número (24,7%) que aquellos en los que se marca su otredad (75,3%). Pronto veremos por qué.

Empecemos por los destinos afortunados, que básicamente son el triunfo en el amor y el éxito en el logro de los propios objetivos. La obtención del amor heterosexual y en su caso el encarrilamiento hacia el matrimonio era un destino frecuente en el cine de la época franquista, aunque siguió dándose en el posterior. Encontramos en esta situación a cuarenta y cinco personajes, de los cuales veintiuno (46,7%) son presumiblemente heterosexuales (Kinsey 0) y los otros veinticuatro (53,3%) incurrir en un grado mayor o menor de homosexualidad. Es el principal destino que se les asigna a los personajes exclusivamente heterosexuales como es el caso de los protagonistas de 22, 32, 71, 95, 179, 204, 212, 243 263, 285, 301, 337, 385, 412, en relatos en los que después de verse tentados explícita o simbólicamente por la posibilidad de

probar la homosexualidad, se decantan definitivamente hacia la relación heteronormativa; muchas veces todo culmina en boda (35, 91, 92, 105, 115, 134, 210, 285, 412). Lo mismo les ocurre a algunos personajes ubicados en las puntuaciones intermedias de la escala que después de atravesar una etapa de indefinición o de experimentar la sexualidad con personas de su mismo sexo se decantan hacia la heterosexualidad, obtienen el amor de una mujer (193, 157, 308, 336, 351, 357, 363, 388, 391, 394, 406, 425, 431, 434) y en su caso contraen matrimonio (9, 26, 90, 135, 161, 313, 322, 349, 373, 384).

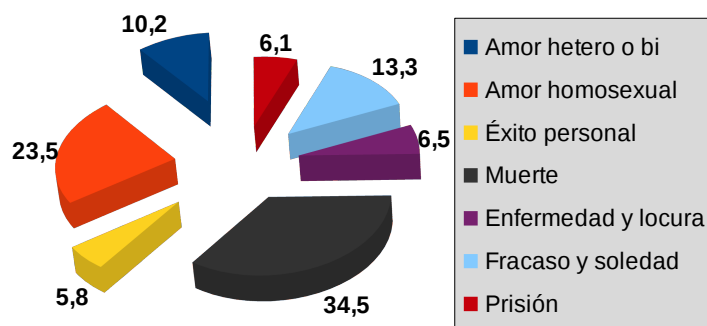


Gráfico 33: Porcentaje de personajes homo y bisexuales (Kinsey 1 a 6) según el destino que le asigna el relato

Fuente: elaboración propia

En este conjunto de cintas, ocasionalmente el encarrilamiento hacia la sexualidad normativa va unido a la obtención de los propios objetivos económicos, profesionales y/o sociales con objeto de reforzar el atractivo de esta opción (135, 161, 285, 384, 394, 412). El amor con una persona de su mismo sexo es el resultado que obtienen en treinta y siete cintas al menos sesenta y nueve personajes, de los cuales cuarenta y ocho (71,6%) son exclusivamente homosexuales (Kinsey 6) y el resto con un mayor o menor grado de bisexualidad (28,4%). De estos sesenta y siete personajes ocho contraen matrimonio en dos cintas posteriores al cambio legislativo del 2005 (las tres parejas que participan de la boda multitudinaria de 392 y la de 418). Doce obtienen éxito además de en el amor en sus propios objetivos personales (133, 174, 218, 230, 413, 424, 438). El resto simplemente logra el amor de alguien de su mismo sexo: 1, 5, 132, 167, 175, 182, 273, 303, 310, 325, 330, 335, 339, 357, 369, 378, 404, 412, 415, 417, 428, 438. Mas rara es la obtención del amor bisexual, ya que son solo seis: don Protasio en 135, el joven Bernard en 182, Jean Luca en 205, el instalador de telefónica en 328, así como Fran y Toni envueltos en un trío en 430. Excepto 1 y 5, este conjunto de películas vieron la luz en la época democrática.

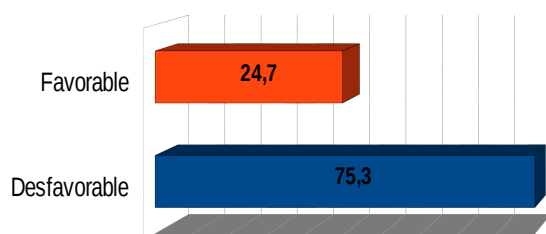


Gráfico 34: Porcentaje de desenlaces favorables y desfavorables a la experiencia homosexual

Fuente: elaboración propia

La obtención del éxito en los propios objetivos sin que quede unido al amor es más limitado. Encontramos en esta situación a veintiún personajes. Cuatro de ellos son heterosexuales y su éxito sirve para marcar la otredad de la experiencia homosexual: Carlos, el profesor sexualmente reprimido de 114; el arribista homófobo Alberto en 133; Paco, el matón de 372; Pelayo, el gigolo de 409. Otros ocho son exclusivamente homosexuales: Toni y sus amigos vencen a las fuerzas conservadoras en 184; el transformista Cinderella logra el éxito económico en 133; Manuel y Clemente se enriquecen a costa de los creyentes crédulos en 231; Agrado consigue transformar su apariencia mediante la cirugía y escapar de la prostitución en 326; Enrique, que es el propio Almodóvar, triunfa como director de cine en 384; Marieta culmina su trayectoria con la operación de cambio de sexo que le da la felicidad en 395; Enrique logra escapar a Buenos Aires para seguir realizando su labor como actor cómico en 443. Entre los que están ubicados en las puntuaciones intermedias de la escala hay nueve: Tomás logra entrar en la corte y llevar una vida acomodada gracias a su protector don Íñigo en 164; el vampiro Laureano triunfa en el sexo gracias a su gran cipote en 227, Daniel prospera al hacerse amante del joyero en 254; el taimado Jaime logra hacerse con la fortuna de Pancho en 266; Pablo se convierte en un chico más libre sexual y emocionalmente en 289; Mario alcanza la fama como cantante en 291; Torrente triunfa en sus estrambóticas aventuras (319, 355 y 399).

Es importante matizar que de estos ciento cuarenta y un personajes cuyo final es feliz, en realidad solo ochenta transmiten un mensaje favorable en relación a la homo o bisexualidad, ya que habría que restar los cuarenta y nueve heterosexuales o bisexuales que se encarrilan hacia el amor heteronormativo u obtienen el éxito para recordarle al espectador la otredad de la experiencia homosexual. Hay que tener además en cuenta que algunas cintas en las que se asigna a los personajes la formación exitosa de una pareja homosexual, el tratamiento ridiculizante en que se recrea ese final crea un extrañamiento en el espectador ante tal

posibilidad. Es el caso de otros doce personajes al menos: Pío y el Duque Lázaro en 175, Moisés e Hilario en 230, las tres parejas gays que se casan en 392, Federico y el Nardo en 441. Así pues, en el conjunto de estos trescientos veinticuatro personajes, los desenlaces favorables a la experiencia homosexual son bastante menores que los desfavorables: ochenta (24,7%) frente a doscientos cuarenta y cuatro (75,3%) si sumamos los finales desgraciados con aquellos que son positivos pero que marcan de una u otra forma la otredad de la experiencia homosexual.

Pasemos a revisar los destinos infaustos, que son la muerte, la enfermedad, la locura, la soledad, la prisión y el fracaso en un sentido amplio. De los treinta y tres personajes explícitamente heterosexuales que se han visto envueltos en algún tipo de malentendido solo a ocho (24,2%) se les asigna un destino desgraciado: acaban en prisión Fernando en 55, así como Agustín y Gabriel en 56; el chulo Ricardo muere por accidente en 77, tanto el vecino ridículo de 94 como Santiago en 95 acaban solos; Valentín es asesinado por su director teatral en 374. Para los restantes veinticinco Kinsey 0 (75,78%) el hado es favorable. Estos porcentajes contrastan con el destino que se asigna a los restantes doscientos noventa y un personajes homo o bisexuales: tienen un final feliz ciento dieciséis (39,9%) y desgraciado los otros ciento setenta y cinco (60,1%).

El final desgraciado que con más frecuencia se asigna a los homo o bisexuales es la muerte, con un total de ciento uno. Once de ellos se suicidan o mueren como resultado de conductas autodestructivas en las siguientes películas: 152, 200, 237, 262, 291, 297, 312, 318, 334, 374, 429. Cinco fallecen a consecuencia del sida (273, 324, 326, 336, 436) y otros ocho mueren prematuramente por otras enfermedades (142, 146, 223, 288, 397, 445, 445), en tanto el único que fallece siendo ya anciano por causas naturales aparece en 324. Por accidentes azarosos cinco personajes, los tres últimos en un estado de locura (77, 314, 306, 323 y 385). Sesenta y ocho son asesinados en situaciones muy diversas: en heroicos actos de servicio (3, 20); atacados por asesinos múltiples y vampiros (48, 89, 101, 103, 123); abatidos por las fuerzas del orden (143, 153, 213, 262, 343, 362, 415); víctimas de la homofobia social (199, 301, 342, 444); en crímenes pasionales (53, 106, 108, 194, 237, 266, 284, 287, 299, 311, 334, 360, 384, 387); en ejecuciones y crímenes políticos (151, 153, 302); en el contexto de la delincuencia organizada (206, 257, 287, 304, 344, 372, 408, 440); como venganza (107, 216, 223, 253, 370); eliminados por familiares o amigos (215, 220, 281, 286, 306, 361, 410).

Muy relacionada con la muerte está la enfermedad, que es el destino de once personajes. Puede estar provocada por accidentes (Alí Ben Amar en 83, el Mecano en 263), peleas o reyertas (Kim Merino en 171, Gayarre en 287, Alberto en 291, la travesti escayolada de 331, el gitano de 345), o por contagio del virus del sida (Alberto en 336, Mikel en 359, Jordi 403). La locura embarga a otros ocho: el Padre Miguel en 162, Roberto en 223, Ángel en 236, Ángel en 253, Fernando en 308, Rafa y Armando en 352, Alfredo en 437. Otros fracasan en un sentido general: Roberto cae en el descrédito en 151, Mario es desterrado de España en 252 y Diego de Cuba en 280; el padre del Bosque en 165 y el cura de 375 son expulsados por pedófilos, a Antonio le echan del trabajo por mariquita en 203. Dieciocho terminan en prisión (38, 41, 53, 102, 132, 155, 158, 224, 232, 255, 257, 288, 375, 408, 417, 419) y para treinta y uno el destino es la soledad (45, 59, 102, 122, 135, 142, 145, 185, 215, 237, 238, 246, 248, 262, 284, 322, 328, 337, 341, 344, 349, 350, 352, 363, 388, 394, 406, 425, 434).

4.2.2.2.9 - Estereotipación

Hemos considerado que hay cuatrocientos cuarenta y ocho personajes que se ajustan a alguno de los siete tipos más proclives a la estereotipación: ciento veintiséis gays, ciento un mariquitas o locas, cincuenta y siete carrozas, cuarenta y seis chaperos, cuarenta y ocho hombres de doble vida, cuarenta machos, así como treinta y dos transexuales. En este recuento no entran todos los personajes que podríamos englobar bajo estas etiquetas, pero sí los más característicos. La mayoría de estas figuras estereotipadas comienzan a esbozarse en los años cuarenta y/o los sesenta para luego proliferar con el tardofranquismo y la transición.

El **MARIQUITA**, cuya aparición había sido relativamente frecuente en las cintas cómicas de entreguerras tanto en Europa como en Estados Unidos, ya se atisba en los cuarenta (Lizardo en 8, Gerardo Saint-Moritz en 11), y en los cincuenta (la costurera troglodita y el modisto medieval de 23, Don Ramón en 34). En los sesenta tenemos al Mercedes en 41, Juan José en 49, Julito en 66, Jacinto en 72, Pololo en 80 y Violeta en 82. Su proliferación se produce no obstante desde principio de los setenta con el aparente aperturismo del tardofranquismo. En esta década encontramos veintinueve películas que recurren a este tipo de figurón (84, 86, 88, 90, 96, 98, 105, 111, 112, 113, 116, 118, 121, 122, 123, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 148, 149, 153, 159, 160, 166, 167, 168) y en los ochenta veintisiete (171, 178, 179, 184, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 209, 211, 212, 215, 217, 220, 221, 225, 226, 230, 234, 235, 243, 246, 248, 251). Desde los noventa se hace menos frecuente con solo siete (261, 267, 271, 277, 296, 315, 327). En nuestro siglo el estereotipo del mariquita está lejos de desaparecer, ya que en la primera década hemos documentado dieciséis películas que lo incluyen (337, 342, 345, 351, 357, 366, 371, 373, 381, 396, 410, 425, 426, 437, 438, 439), pero ha perdido

relevancia a medida que aumentaba en frecuencia la aparición de los estereotipos de gay y de transexual, con los que se solapa.

El mariquita suele ser un personaje plano y sin demasiados matices, caracterizado de tal forma que el espectador lo conceptúe rápidamente como homosexual y pensado en la mayoría de los casos para que uno pueda reírse a placer de él y de lo que representa. El 57% de ellos parecen tener una identidad de género femenino, y su orientación sexual se concibe casi siempre como algo inalterable. Es por ello que de los ciento uno, le hemos asignado la puntuación 6 en la escala Kinsey a ochenta y seis. Solo hay cinco que hayan experimentado una evolución en sus preferencias sexuales y estén ubicados en alguna de las puntuaciones intermedias: hay mariquitas como Jose en 217 y Freddy en 337 que han tenido alguna experiencia heterosexual poco relevante; Vicente en 277 es más bien bisexual; a Fermín en 90 y la mariquita embarazada de 196 les "curan" supuestamente de su homosexualidad. Por último están los hetero que fingen ser mariquitas para obtener algún beneficio (Jacinto en 72, Antón en 84, Pepín de Triana en 96, Milton en 179, Narciso y su abogado en 202) y los que conceptuamos como homosexuales por su amaneramiento, aunque no lo sean (Gerardo Saint-Moritz en 11, Andrés en 86).

Como era de suponer, el mariquita aparece sobre todo en las comedias (67%), y menos en los dramas (19%), las comedias dramáticas (10%) y el resto en otros géneros. Es además más propio de las películas heterocentradas (57%) que de las integradoras (36%) y las homocentradas (8%). En relación a la intención abundan mucho más en los relatos problematizadores (64%) que en los normalizadores (21%), carnavalescos y reivindicativos (16%); esto se relaciona con el hecho de que un 67% de ellos están contruidos expresamente para que nos desidentifiquemos de ellos, y solo un 6% para que nos identifiquemos. Por lo demás, la figura del mariquita positivizado es verdaderamente rara (los amigos gays de 184, Poniponchi en 438); sin embargo, la del mariquita risible es recurrente ya que el 64% de ellos están abiertamente ridiculizados. Mucho menos frecuente es la negativización, que detectamos solo en el 8%.

El **TRANSEXUAL** es una figura creada fundamentalmente por los discursos médicos, según los cuales una persona que nació biológicamente varón pero cuya identidad de género es femenina debería "curarse" de su peculiaridad sometándose a una serie de intervenciones quirúrgicas que culminarían en la vaginoplastia, con objeto de convertirse en una mujer indistinguible. Entre los noventa y ocho hombres con identidad de género femenina que hemos estudiado en la muestra hay mucha variedad de situaciones personales y la mayoría no manifiesta deseos de deshacerse de su cuerpo masculino, en cuyo caso se acercan más a la figura del mariquita. Hemos considerado que hay treinta personajes que se ajustan especialmente al estereotipo de transexual. Aparte de un caso aislado en los sesenta, Kati en 68, se trata de un tipo que surge con la transición. Aparece en cinco películas de los setenta, todas ellas posteriores a 1974 (124, 131, 132, 146, 166), en seis de los ochenta (176, 183, 185, 217, 218, 237) en cinco de los noventa (268, 272, 290, 300 326) y en siete de la primera década de este siglo (355, 384, 389, 391, 395, 400, 447).

En casi todos los casos la preferencia sexual de estos personajes va dirigida hacia los hombres, pero hay algunas excepciones: Jose en 217, la Manoli en 268 y Antonia en 391 mantuvieron relaciones con mujeres antes de iniciar su proceso de cambio de sexo, y las dos últimas tuvieron hijos. La nefasta Lola en 326 además de ser padre mantuvo una conducta abiertamente bisexual antes y después de cambiar de sexo. Y el heterosexual Ernesto en la cinta de ciencia ficción 124 ve su cerebro implantado en un cuerpo femenino que le impulsa a sentirse atraído por los hombres.

En las películas con intención más problematizadora pueden aparecer caracterizadas de forma deliberadamente grotesca (las travestis de 176, la Manoli en 268, Vanessa en 272, las espantosas prostitutas de 290, Lola en 326, el yonqui Ignacio en 348), pero en la mayoría de los casos los relatos tratan de ahondar en su psicología. Lejos de aceptarse como lo que son -una mente femenina en un cuerpo masculino- los



Imagen 738: Lizardo anticipaba la figura del mariquita en *Tuvo la culpa Adán* (1943)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997



Imagen 739: Kati, un tío que había hecho la mili en Guadalcanal, es el primer transexual documentado en nuestro cine. *Días de viejo color* (1967).

Fuente: VHS. Barcelona: Mercury Films, 1990

transexuales se ven en la permanente tesitura de tener que decidir hasta dónde han de llevar su transformación corporal. Entre ellas hay algunas despampanantes e hiperfemeninas hayan o no eliminado su pene, como Kati en 68, Ágata en 132, Bibí Andersen en 131 y 218, Yeda Brown en 146, la amante de Pepe en 185, Tina en 237, o aquella a la que Torrente no le hace ascos en 355. Otras desean fervientemente adquirir una apariencia femenina pero aún no lo han conseguido, como Paula en 183, Fabiola en 400 o la Infantita en 447. Casi todas las transexuales desean mostrarse socialmente como mujeres indistinguibles, para lo cual aparte de vestir como tales siguen los tratamientos hormonales y emprenden los retoques quirúrgicos que les permitan moldear su rostro y su cuerpo, especialmente los implantes de silicona en los pechos. En lo que parecen tener más dudas es en la necesidad de someterse a la vaginoplastia para eliminar el pene. Las menos han dado ese paso y se sienten felices: Jose María y Bibí en 131, Yeda Brown en 146, Marieta en 395. Otras están convencidas de querer hacerlo: Paula en 183, René en 217, Vanessa en 272, Fabiola en 400. Algunas que se han operado para satisfacer a sus parejas masculinas se arrepintieron (Tina en 237, Diane en 300) y Lorna muere durante la intervención en 146. La mayoría se contentan con asemejarse lo más posible a una mujer pero mantienen su pene funcional: las que se dedican a la prostitución lo prefieren así porque las hace más atractivas ante sus clientes (la mayoría de las protagonistas de 217, la Manoli en 268, Agrado y Lola en 326, la Infantita en 447); otras tienen miedo de las consecuencias y saben que la operación no es realmente la solución (Antonia y Vero en 391).

La figura del transexual es más compleja que la del mariquita, por lo cual es lógico que aparezca con más frecuencia en el cine integrador (53%) y en el homocentrado (34%) que en el heterocentrado (13%). En cuanto a la intención, el 47% aparece en relatos problematizadores, el 16% en normalizadores y el 37% en cintas carnales y reivindicativas. En este caso se procura que nos desidentifiquemos del 34% de estos personajes, y que nos identifiquemos con el 22%; el 12% de ellos aparece negativizados, otro 12% positivizados y el 16% ridiculizados.

El estereotipo de **GAY** es actualmente el más frecuente, ya que ha ido desplazando al de mariquita. Los primeros caracteres en los que se insinúa ya este tipo serían Eduardo en 9 (1944) por su estilo de vida, el modista pendenciero de 42 (1961) y sobre todo el torturado Alfredo en 45 (1962). En los setenta los encontramos en once películas. Aún durante el franquismo tenemos al guardaespaldas de Tía en 91, a Ramón Mendoza en 103, al bailarín de 125 y a los chicos del bar de ambiente de Copenhague en 114. Entre 1976 y 1979 hay otras siete películas en las que aparecen gais claramente distinguibles (140, 141, 142, 145, 147, 152, 169). A partir de ahí, la frecuencia va aumentando de forma persistente: en los ochenta los vemos en trece cintas (183, 188, 189, 191, 193, 207, 229, 232, 236, 237, 240, 242, 251), en la década de los noventa en veinticuatro (268, 272, 279, 280, 283, 285, 286, 289, 291, 297, 298, 299, 301, 303, 305, 307, 312, 318, 320, 325, 327, 328, 329, 330) y durante la primera década de nuestro siglo en cuarenta y ocho (334, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 350, 351, 352, 353, 355, 358, 360, 361, 363, 364, 367, 368, 369, 371, 373, 374, 382, 386, 392, 394, 396, 397, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 417, 420, 422, 424, 427, 429, 431, 432, 434, 436, 440, 448).

La figura del gay comparte con la del mariquita y el transexual el hecho de que su orientación sexual se concibe mayoritariamente como un rasgo inalterable y que pocos de ellos experimentan una evolución. De los ciento veintiséis personajes que se ajustan al estereotipo podemos conceptuar a ciento diez (87%) como exclusivamente homosexuales (Kinsey 6). Los otros dieciséis son casos más excepcionales: Alfredo en 45 y Gregorio en 350 transitan hacia la homosexualidad exclusiva después de alguna experiencia heterosexual poco satisfactoria; unos se convierten en gais tras una época llevando un estilo de vida heterosexual, como Ricardo en 285 y Max en 424; otros que manifiestan una clara preferencia por las personas de su mismo sexo tienen relaciones esporádicas con alguna mujer, como Ramón en 103 y Benjamín en 320; por su parte Juan y Antonio en 237, Luigi en 283, Dante en 307, Glen y el chico del instituto en 427 tienen una conducta más bien bisexual; Ángel en 236 sufre indeciblemente porque le cuesta aceptar sus preferencias; Daniel en 364 transita de la homosexualidad exclusiva hacia la bisexualidad, Eduardo en 9 se decanta hacia la heterosexualidad tras un periodo en el que su conducta era aparentemente homosexual.

Aunque la figura del gay da lugar a tipos algo más variados que la del mariquita, hay varios perfiles que son bastante característicos: los musculosos obsesionados por esculpir su cuerpo como el guardaespaldas de Tía en 91, el bailarín de 125, el amigo que defiende al mariquita de 251, Rafa en 352, Víctor en 417 o Glen en 427; los jóvenes emocionalmente perturbados en una sociedad poco predispuesta a tolerar su diferencia



Imagen 740: Podemos ver en Eduardo un antecedente del estereotipo de gay en *El hombre que las enamora* (1944)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997

como Alfredo en 45, Ramón en 103, Valen en 145, Ángel en 236, Pedro en 286, Manuel en 334 y el chico triste de 350; personajes que quedan ridiculizados porque son el contrapunto del héroe hetero como Gustavo en 229, Ricardo en 285, Merlo en 329, el chico hindú de 382; jóvenes inteligentes, inconformistas, creativos o rompedores como José Pérez Ocaña en 152 y en 183, Fabio en 193, Mikel Orbea en 207, Víctor en 242, Diego en 280, Nacho en 327, Daniel en 351, Transfor en 396; hombres con un estilo de vida típicamente gay como el modista de 42, Raúl en 141, Álvaro en 189, los compañeros de piso de 299 y el grupo de amigos de 303, Benjamín en 320, Marc en 328, Alberto en 336, Julián en 338, José Miguel en 361, Alberto en 374; parejas bien avenidas de aproximadamente la misma edad como Carlos y Jose en 325, Benjamín y Bruno en 335, Javier y Joaquín en 369, las tres que contraen matrimonio en 392, Gárate y Omar en 413, Sergio y Víctor en 448.

Al contrario de lo que ocurre con el mariquita, el gay aparece más en los dramas (40%) que en las comedias (30%), las comedias dramáticas (22%) y el resto de los géneros. Además es mucho más frecuente en las películas integradoras (73%) que en las heterocentradas (22%). En cuanto a la intención, es más común en las cintas normalizadoras, reivindicativas y carnavalescas (60%) que en las problematizadoras (40%). Por lo demás, de los ciento veintiséis gais estudiados treinta y dos (25%) están pensados para que nos desidentifiquemos de ellos, y un poco más, treinta y cinco (28%), para que nos identifiquemos. Diecinueve (15%) están claramente positivizados, en tanto solo trece (10%) aparecen ridiculizados y nueve (7%) negativizados.



Imagen 741: Arcadio sería uno de los primeros personajes cercanos al estereotipo de macho. *Tuvo la culpa Adán* (1943)

Fuente: VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997

Podríamos haber considerado al **MACHO** como un subtipo de gay, pero hay varias características que los diferencian: su manifiesta virilidad carente de todo amaneramiento, la falta de interés que muestran habitualmente por llevar signos distintivos que lo hagan visibles y el hecho de que de bastante menos importancia a la juventud que el gay. Si atendemos a las lecturas ocultas que nos permiten hacer las películas 3, 5 y 8 de la muestra, el capitán Santiago Balcázar, la pareja formada por Mauro y el Grajo, así como el militar retirado Arcadio serían los primeros personajes en anticipar la figura del macho a principios de los años cuarenta. A lo largo de la dictadura los ejemplos son contados: los dos rusos de 63, así como el señorito Ramón y don Cosme en 69 son tal vez los personajes que más se acercan al estereotipo. Solo a partir de 1976 comienza a aumentar ligeramente su aparición: hasta 1979 los vemos en seis cintas (138, 153, 156, 160,

161, 163), durante los ochenta en ocho (171, 176, 192, 214, 224, 232, 233, 249), en cuatro de los noventa (262, 275, 284, 287) y en nueve de la primera década de nuestro siglo (340, 362, 370, 372, 374, 377, 383, 410, 417)

También los machos son mayoritariamente homosexuales de forma exclusiva, aunque en un porcentaje algo menor que los mariquitas y gais. De los cuarenta hemos considerado que veintinueve, el 72,5%, son Kinsey 6. Entre ellos hay algunos osos como los que se besan en 176, Manuel y sus amigos en 383, Leo y Rey en 417; lederones como Angelito y el camarero de Barselina en 370 o Genaro en 233; delincuentes como Kim Merino en 171, el Maca en 275, Guillermo en 284, Bebe y Víctor en 372; presos como el Texas y su grupo de bujarrones en 214, así como los que intentan violar al Nani en 249; hay además otros hombres varoniles en un sentido amplio como Ricard en 153, el obrero de 161, Pepe en 192, el Capitán Gayarre en 287 y Vicuña en 362. En las puntuaciones intermedias de la escala estarían los predominantemente hetero pero que están abiertos a disfrutar de experiencias homosexuales como el hombre entrevistado en 160 y Sebastián en 410; los delincuentes y violadores que pueden ejercer el papel de activos en relaciones de dominio como Sebastián en 163, el Marqués en 171, el policía brutal de 377; los que parecen llevar una conducta más bisexual de forma persistente, como Santi en 156 y Ginés en 340.

No hay diferencias significativas en cuanto a la aparición del macho en los distintos géneros cinematográficos, pero sí en relación a la integración. Veintiocho de ellos, el 70%, los encontramos en películas integradoras, probablemente porque en su conjunto suelen ser personajes más redondos (3, 5, 8, 69, 138, 153, 161, 192, 224, 232, 233, 262, 284, 287, 370, 372, 374, 383, 410, 417) y los otros doce en heterocentradas (63, 160, 163, 171, 176, 214, 249, 275, 340, 362, 377). En cuanto a la intención del relato, aproximadamente la mitad aparece en películas problematizadoras y la otra en normalizadoras, reivindicativas y carnavalescas. No obstante se nos llama algo más a desidentificarnos de ellos (40%) que a identificarnos (27%), además, mientras que el 35% de estos personajes aparecen negativizados, solo el 20% están positivizados y no hemos documentado ninguno ridiculizado,

Lo que caracteriza al **CARROZA** aparte de su edad avanzada es la posición económica acomodada de la que disfruta, lo cual le permite atraer a los jóvenes a cambio de regalos o dinero. Los primeros personajes que se acercan al estereotipo surgen a partir de mediados de los sesenta: el corruptor de menores Don Pablo en 51, el empresario de modas Juan de la Peña, que se ve envuelto en un crimen pasional en 53, el editor pedante de 67 y el ambiguo Emilio en 77. En los setenta los encontramos en catorce películas (91, 98, 97, 106, 107, 109, 119, 126, 133, 135, 141, 151, 153, 164) en los ochenta en diez (172, 174, 192, 195, 210, 216, 219, 240, 253, 254), siete en los noventa (260, 272, 281, 282, 284, 312, 324) y dieciséis en la primera década de nuestro siglo (334, 341, 344, 352, 354, 358, 359, 384, 387, 399, 408, 409, 415, 416, 442, 445)

Cincuenta y seis de ellos, un 80%, podemos conceptuarlos como Kinsey 6, mientras que los otros diez se ubicarían en la parte intermedia de la escala. Los perfiles más habituales del carroza son los siguientes: homosexuales maduros con amantes más jóvenes a los que protegen como el marqués en 98, Darío en 107, don Luis en 126, don Íñigo en 164, Julián en 192, el joyero Alberto en 254, Ángel en 284, la pareja de Paul en 358, Eugeni Morell en 334, Fernando Vallejo en 344, Armando y Darío en 352, Germán e Iñaqui en 415; hombres casados que tienen amantes más jóvenes (el suegro de Alberto en 133, Herculano y Protasio en 135, el padre secularizado Manolo en 384, el empresario chino de 445) o que buscan sexo a cambio de dinero (Emilio en 77, Manuel Salgado en 408); los homosexuales que acuden a los chaperos para un desahogo esporádico (Eduardo en 141, el cliente apaleado por Jaci en 109, el marica víctima de el Muertes en 172, los maricas de la sauna en 195, Jaume en 324, Joseph en 358, Santi en 416); hombres maduros en permanente búsqueda de satisfacción con otros más jóvenes (el cliente de Sabino en 97, Serafín en 119, Ramón en 174, el bombonero de 240, el senador Enrique Bolín en 260, César en 281, Hans en 358, don Antonio en 387, Laguna en 409, Álex en 442); los que establecen relaciones estables o esporádicas con travestis como Armengol en 153, Vicente en 272 o Mr. Davison en 282; los corruptores de menores como el dentista de 219, Sir Henry Robert Comfort en 106 o el borracho que quiso abusar de Torrente siendo éste niño en 399. Hay además otros individuos que se salen de los patrones habituales como el presunto proxeneta de lujo Tía en 91, la perversa y frívola pareja formada por Max y Dan en 216 o el monstruo moral Klaus en 253.

El carroza aparece con bastante más frecuencia en los dramas (46%) que en las comedias (25%), y un 30% en comedias dramáticas, películas de suspense y de terror. Es bastante más abundante en las cintas integradoras (68%) que en las heterocentradas (25%), y en las que tienen intención problematizadora (52%) más que en las normalizadoras (30%), reivindicativas (12%) y carnavalescas. Significativamente se nos llama a desidentificarnos del 52% de estos personajes, y solo a identificarnos con el 11%; además el 27% de ellos aparece negativizados, el 12% ridiculizados y solo el 7% positivizados.

Aunque la figura del **CHAPERO** cuenta con algún antecedente de los sesenta que se acerca ligeramente al estereotipo como Víctor en 53, comienza a perfilarse a principios de los setenta con personajes como Alfredo, el gígolo supuestamente heterosexual de 91, así como los prostitutos bisexuales Jaci en 109 y Mauro en 107. Pero es a partir de la eliminación de la censura en 1977 cuando este tipo prolifera y va aumentando gradualmente. Aparece en películas de finales de los setenta como 141, 145, 151 y 164; en los ochenta los vemos en ocho cintas (171, 172, 219, 233, 246, 252, 253 y 254); en los noventa en nueve (257, 266, 270, 284, 287, 303, 309, 312 y 324) y durante la primera década de este siglo en otras once (344, 352, 355, 360, 373, 415, 416, 431, 436, 438 y 440)

La mayoría de los gígalos y chaperos se encuentran en las puntuaciones intermedias de la escala Kinsey (el 70%) y en muchos de ellos se aprecia una evolución en su orientación sexual hacia un grado mayor o menor de bisexualidad. Algunos prefieren claramente a las mujeres y son las circunstancias las que les animan a buscar la protección o el dinero que les pueden ofrecer los hombres maduros (Nes en 151, el Muertes en 172, Daniel en 254, Bruno en 284, Andreu en 334, Nicolás en 360), y otros exhiben una conducta abiertamente bisexual



Imagen 742: Don Pablo se acerca al estereotipo del carroza en *Rueda de sospechosos* (1964)

Fuente: Grabación televisiva. Colección particular.



Imagen 743: La figura del chapero proliferó a partir de la transición. Johnny en *Navajeros* (1980)

Fuente: DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

(Mauro en 107, Juanito en 151, Tomás en 164, Moncho en 170, Jonny en 171, Juan Cuevas en 246, Jimmy en 257, Jaime en 266, el Brujas en 309, David en 324, Rafa en 352, Cuco en 355, Kyril en 373, Luis en 436, Jovi en 438, Sebas en 440). Solo hemos asignado la puntuación Kinsey 6 a catorce de ellos, el 30%, en muchos casos porque no se nos ofrece demasiada información (algunos de los chaperillos con los que se encuentra fugazmente Roberto en 151, el prostituto con el que tiene un encuentro esporádico Mario en 252, el chulo de 312, aquellos con los que se relacionan Santi en 416, Enrique en 431 y Jaime Gil de Biedma en 436). De otros tenemos más datos para inferir que son exclusivamente homosexuales (Miguel en 219, Ángel en 253, Ado en 254, el soldado Villalba en 287, Roberto en 303, Alexis en 344, Xavi en 415).

El género en el que aparece con más frecuencia el chapero es el drama (66%), frente a un 34% entre las comedias, comedias dramáticas, películas de suspense y de terror. Por lo demás, encontramos el 80% de estos personajes en películas integradoras y homocentradas, y el otro 20% en heterocentradas. En cuanto a la intención, el 46% los vemos en relatos problematizadores, el 37% en normalizadores y el resto en reivindicativos y carnavalescos. En su conjunto, nuestro cine no ofrece una visión demasiado atractiva del chapero, ya que de los cuarenta y cinco que se ajustan al estereotipo se nos llama a que nos desidentifiquemos del 36% frente al 18% en los que se propicia la identificación; además, no hay ninguno de ellos que esté claramente positivizado, pero el 27% aparecen negativizados.

El **HOMBRE DE DOBLE VIDA** se caracteriza por ofrecer una imagen pública aparentemente ajustada a la norma y por disfrutar de su faceta homosexual con el mayor de los secretismos. Suele ofrecer una apariencia masculina y normalmente no hay nada en sus gestos ni en su forma de vestir que lo haga visible. No hemos encontrado antecedentes claros de este estereotipo en el cine de la dictadura; es en la transición cuando comienza a proliferar. A partir de 1976, los encontramos en ocho cintas de los setenta (132, 138, 142, 147, 151, 153, 157, 161), en nueve de los ochenta (173, 175, 199, 215, 219, 224, 230, 237, 248), en once de los noventa (266, 270, 287, 298, 305, 308, 317, 318, 323, 327, 329) y en catorce de la primera década de nuestro siglo (356, 357, 361, 363, 375, 384, 388, 390, 402, 410, 424, 430, 437, 438).



Imagen 744: El vizconde esconde cuidadosamente la relación que mantiene con su chófer en *Fulanita y sus menganos* (1976)

Fuente: DVD. Barcelona: Filmax, 2009

Solo hemos conceptualizado a nueve de estos personajes (19%) como homosexuales (Kinsey 6): Lluís en 153 proyecta una imagen de heterosexual ante su familia y entorno profesional, el general Incognitus oculta su orientación sexual al ejército ateniense en 357, el futbolista Horacio lo lleva en privado para evitarse problemas con su equipo en 424, y los sacerdotes que aparecen en 237, 266, 270, 329 y 375 guardan celosamente su secreto. Entre los hombres de doble vida abundan los personajes con un mayor o menor grado de bisexualidad (81%) y los que experimentan una evolución en su orientación sexual. Los perfiles más habituales son: los que mantienen latentes sus impulsos homosexuales y se esfuerzan por mostrar una imagen de heterosexual exclusivo como Luis en 157, el hombre de la funeraria en 248 y Javier Abad en 361; los que se exhiben públicamente con sus novias para ocultar sus verdaderas preferencias como don Enrique en 132, el Vizconde Pepe en 138, Tarsicio en 224; los jóvenes que planean casarse porque es su deseo, pero que no por ello renuncian a disfrutar de la sexualidad también con personas de su sexo Ernesto en 161, los jóvenes bisexuales de 317, David en 388; los que se han casado meramente por cubrir las apariencias como el mirón de 170, Hilario en 230, el Capitán Contreras en 287, Fernando en 308, Rosendo en 327 y 363; los que se han casado presumiblemente por amor y porque deseaban montar una familia, pero que también se sienten atraídos por personas de su mismo sexo y en su caso tienen amantes masculinos: Miguel en 142, Pedro en 147, Roberto en 151, Pío y el duque Lázaro en 175, Arcadio en 199, Mikel en 215, Álex en 298, el hombre casado de 305, Phill Offer en 318, Alberto en 323, Max en 356, Pedro en 390, Fernando en 402, Ramón en 430, Javi en 437, el alcalde de 438.

El hombre de doble vida aparece mayoritariamente en los dramas (46%); en menor medida en las comedias (23%), comedias dramáticas (19%) y en otros géneros. Los encontramos sobre todo en las películas integradoras y homocentradas (87,5%) y en mucha menor medida en las heterocentradas (12,5%); por lo demás el 46% de ellos aparecen en relatos con intención problematizadora, el 35,4% en películas normalizadoras y el resto (18,6%) en carnavalescas y reivindicativas. Globalmente se nos induce mucho más a distanciarnos de este tipo (46%) que a identificarnos con él (23%); el porcentaje de personajes negativizados es del 12%, el de positivizados del 10% y el 8% ridiculizados.

Vamos a considerar ahora los rasgos de estereotipación. En dos de ellos -la asignación de profesiones específicas y el destino fatal- ya nos hemos detenido suficientemente, de modo que vamos a revisar los otros

cuatro. En primer lugar está el hecho de ser **SOCIALMENTE RECONOCIBLE**. Del conjunto de personajes estudiados doscientos quince lo son bien por su vestimenta (74%), sus gestos faciales y corporales (73%), el lenguaje que utilizan (59%), su entorno personal (24%) o una suma de varios de estos indicios. Ocasionalmente una sola de estas pistas de identificación puede ser suficiente: que determinado personaje aparezca travestido (la costurera troglodita de 23), que vista con una estética muy claramente gay (Glen en 427), que al hablar tenga una voz afeminada (Enrique Bolín en 260), o que sus gestos y movimientos lo delaten (el ladronzuelo de 36). Sin embargo, lo más habitual es que confluyan varios de estos indicios en la caracterización del personaje que se quiere hacer fácilmente identificable. Por ejemplo la mayoría de los mariquitas además de alguna marca visible en su apariencia se muestran artificialmente afeminados tanto en sus gestos como en su voz aflautada y en las expresiones que emplean. Y conceptuamos como homosexual al camarero del bar Selina en 370 no solo por los aros que lleva en las tetillas y su estética leather, sino por el entorno personal en el que está ubicado, que es un bar de ambiente.

Los más fácilmente reconocibles son los mariquitas (68%) seguidos a mucha distancia por los carrozas (30%) y los gays (21%). Los que menos son los hombres de doble vida (10%), los chaperos (7%) y los machos, ninguno de los cuales es visible. En cuanto a los transexuales, aproximadamente la mitad se muestran como mujeres indistinguibles, es decir, no son reconocibles como lo que son y de hecho en su mayoría están interpretadas por actrices (Kati en 68, Vera en 124, José María en 131, Braulio en 132, Bibí en 218, Tina en 237, Antonia en 391, Marieta en 395). En la otra mitad sí se percibe que son hombres biológicos que han optado por intervenir en su cuerpo para ofrecer una apariencia más femenina. En muchos casos es evidente que se trata de un hombre travestido (las de 176, Quique en 183, la Manoli en 268, Vanessa en 272, las espantosas prostitutas de 290, Lola en 326, el yonqui Ignacio en 348, Fabiola en 400, la Infanta en 447). Otras tienen un aspecto más indefinido (Diane en 300, Agrado en 326). En 131 el atractivo que tiene la actuación de Bibí es que muestra su cuerpo con senos de mujer y pene, aunque ella no duda en someterse a la vaginoplastia; en 166 una transexual que tiene toda la apariencia de mujer pero sigue teniendo sus genitales masculinos se delata cuando habla con ese vozarrón; las protagonistas del documental 217 en su mayoría conservan un pene funcional y han logrado ofrecer una imagen femenina con mayor o menor éxito.

De los ciento noventa y ocho personajes que se hacen visibles por la vestimenta (treinta de ellos explícitamente heterosexuales que se fingen homosexuales o en torno a los cuales se producen malentendidos), ciento siete aparecen travestidos en algún momento del relato. Además hay algunas prendas y accesorios que pueden servir para marcar su heterodoxia sexual: ropas muy llamativas en un sentido general, con predominio de colores rosa, malva, violeta y naranja (Antón en 84, Pedro en 92, los mariquitas de 132, Ricky en 371); batas y mantillas de señora como Carlos en 20, Braulio en 166, y los protagonistas de 230; el empleo del foulard (Jacinto en 72, Pololo en 80); pantalones rojos (Carlos en 120, Orenco en 128, Gustavo en 229, el bigotudo de 232); pañuelos al cuello (Rafael en 24, el italiano de 43, el florista de 49, Monsieur Dupond en 88, Rigoberto en 212); flores rojas en la solapa (el tío Frasquito en 12, don Pablo en 51, uno de los hombres que bailan en 180, Julián en 192, Caffarel en 222, Gustavo en 316); los pantalones y chalecos de cuero negro propios de los lederones (Angelito en 370, Genaro en 233); pantalones y camisetas muy estrechas que marcan la musculatura (Salvador en 412, Víctor en 417, Federico en 441). Otras pistas visuales que se han empleado con frecuencia para marcar la homosexualidad del personaje son el hecho de que lleve ramos de flores en la mano o estar rodeadas de ellas (como Alí Ben Amar en 83, Serafín en 119, los mariquitas de 132, Diego en 280 o César en 282) y el típico perrito de lanas (Mauro y el Grajo en 5, Antón en 84, el vecino ridículo de 94, el psiquiatra mariquita de 120, Raymond en 187, el portero mariquita de 243).

Es muy común ubicar al personaje en un entorno concreto que sirve habitualmente como lugar de encuentro masculino para que nos demos cuenta de su homosexualidad: bares de ambiente (69, 103, 133, 184, 233, 239, 257, 268, 297, 298, 311, 312, 318, 336, 342, 351, 370, 410, 429, 436), saunas (9, 70, 167, 195, 304, 318, 355, 373, 416), gimnasios (9, 329, 330, 352, 433, 441). También mostrarnos su domicilio o lugar de trabajo con libros, objetos decorativos, antigüedades, estatuillas o estampas que evoquen de algún modo la subcultura homosexual o el estilo de vida que supuestamente llevan (45, 91, 171, 206, 230, 251, 280, 358, 359, 371).

La **CENTRALIDAD DE LA SEXUALIDAD** es patente en al menos trescientos cincuenta y cuatro personajes cuya orientación sexual es un rasgo primordial en su caracterización que condiciona de forma radical su papel en el relato. Sin nombrar a todos, el estilo de vida y las dificultades con las que tiene que lidiar el homosexual aparecen por ejemplo en 45, 90, 109, 145, 147, 152, 158, 174, 184, 189, 191, 192, 207, 215, 236, 237, 239, 261, 280, 284, 296, 298, 309, 314, 320, 327, 333, 336, 344, 350, 352, 362, 368, 370, 359, 383, 413, 419, 424, 428 y 444; su bisexualidad es el tema central en 120, 151, 182, 193, 265, 307, 311, 312, 323, 356 y 392; y su transexualidad en 124, 131, 146, 183, 217, 272, 326, 391, 395 y 447. En muchas cintas se guía al espectador para que los identifique rápidamente como homo o bisexuales y para que rechace la heterodoxia sexual que representan (51, 107, 108, 114, 123, 128, 164, 166, 216, 240, 253, 260, 267, 367, 375); en otras se les ve tentando al protagonista heterosexual para recordar al varón que los homosexuales

representan un peligro para su integridad sexual (43, 82, 97, 105, 195, 204, 261); y con mucha frecuencia están contruidos con objeto de que nos riamos y distanciamos de ellos (11, 68, 80, 84, 111, 113, 116, 119, 122, 129, 159, 196, 211, 212, 243, 251, 271, 285, 337, 345, 366, 371, 425, 441)

La **INSATISFACCIÓN AFECTIVA Y SEXUAL** es otro rasgo característico del personaje homosexual. Abundan los que andan en permanente búsqueda de ligues y/o pareja con mayor o menor éxito: Don Pablo en 51, Rosario en 129, Pedro alias Cinderella en 133, Eduardo en 141, los maricas de la sauna en 195, el deficiente mental de 204, Luis en 238, Rosendo en 246, Florito en 267, Jordi el Focos en 271, La Paca en 277, Diego en 280, Alberto en 298, los compañeros de piso de 299, Ramón en 303, Castillo en 315, Joaquín en 317, Benjamín en 320, Julito en 342, Nico en 330, Alberto en 336, Freddy en 337, el turista sexual de 354, Hepatitos y sus amigas en 357, Nacho en 363, Daniel en 373, los protagonistas de 384, Laguna en 409, Enrique en 431 y Gil de Biedma en 436. Están los que se enamoran y cuyo amor no es correspondido como el capitán Santiago Balcázar en 3, el amanerado Sr. García en 178, Sadec en 193, el criado de 203, Edu en 349 o Mikel en 394. En otros casos se trata de hombres sexualmente reprimidos (Fermín Zarra 90, Manolo en 98, el padre Miguel en 162, el carroza mirón de 170, Jenaro en 211, Hilario y Moisés en 230, Ángel en 236, Aurelio en 248, Ricardo en 285, el recepcionista de 292, Oscar en 396) o se muestran prácticamente como asexuales, como si esa satisfacción les estuviera negada de antemano (el Mercedes 41, Eloy en 113, Vitorio en 123, los mariquitas de 132, Iovanni en 226, Pelopolla en 296, Juanma en 434). Y están los homosexuales torturados por unos impulsos que les cuesta admitir en si mismos y cuyo futuro afectivo no parece muy halagüeño: Alfredo en 45, Valen en 145, el chico triste de 350, el chico hindú de 382, Manuel Tur en 334.

También es frecuente en estos personajes la **DISGREGACIÓN DEL CUERPO SOCIAL**. Hemos considerado en esta situación a ciento treinta y cinco caracteres. Es el caso de los que se mueven en ámbitos subculturales concretos, como los homosexuales de 140 y 147, los de los bares de ambiente de Copenhague en 114, José Pérez Ocaña en 152, Riza Niro y Fabio en 193, los gais de 239, Ricky en 371, Daniel y sus amigos en 373, los osos de 383, Víctor, Rey y Leo en 417, Enrique en 431; los travestis y transexuales que encontramos en cabarets y salas de espectáculos como Violeta en 82, las travestidas de 105, José María en 131, el transformista de 169, Cinderella en 133, Lluís y la Coquinera en 153, Fama en 215, Freddy en 337, Bob George en 351, Paquito y Zahara en 384, Fabiola en 400, Poniponchi en 438; almas solitarias como el capitán Santiago Balcázar en 3, Valen en 145 o Phill Offer en 318; chaperos y prostitutas (141, 171, 172, 211, 217, 219, 235, 269, 282, 395); homosexuales que se desenvuelven en ambientes marginales asociados a la prostitución como el proxeneta Tía en 91, Eloy en 113, el Sr. Julián y Pepe en 192; delincuentes como, los mariquitas de 132, los presos violadores de 163, el brutal de Jimmy en 257, Xuxo en 296, los reclusos afeminados de 439, Sebastián en 410; otros personajes no tan fáciles de clasificar pero que aparecen disgregados simbólicamente de la sociedad bienpensante como Drácula en 89, el padre Del Bosque en 165, Florito en 267, el mongolito de 268, Lola en 326, Armando en 352, el turista maduro de 354, Rancel en 356, Vicuña en 362, Don Antonio en 387, el violeta de 419.

4.2.2.3 – Las relaciones

Hemos encontrado quinientas veintinueve relaciones que tienen lugar entre ochocientos cincuenta y nueve personajes, y aquí las analizaremos desde distintos puntos de vista. Pero hay otros ciento cincuenta y ocho personajes cuyas relaciones el relato omite totalmente; se trata de hombres explícita o implícitamente homosexuales, más o menos estereotipados, cuya sexualidad aunque imaginemos que existe permanece ignorada. En su mayoría sirven como contrapartida al héroe heterosexual, que es el que triunfa en sus objetivos; algunos ejemplos son el ladronzuelo de 36, el sastre de 60, Cosme y Ramón en 69, Felipito en 116, Jazmín en 121, Vitorio en 123, Doro en 128, el sirviente mariquita de 149, el transformista de 169, las dos travestis de 176, César en 198, Rigoberto en 212, el portero amanerado de 243, el modisto de 251, Rubencito en 361, el comisario de 268, la Paca en 277, Robertino en 366, el gitano de 345, Angelito en 370, el chico hindú de 382 y Álex en 442. En algunos casos el personaje se incorpora en la trama con intención algo más normalizadora, pero su vida íntima queda tan en segundo plano que o bien se omite toda referencia, o bien solo se alude vagamente a ello: Carlos Martín en 20, la galería de hombres ambiguos de 31, Florentino en 40, el Mercedes en 41, Ricardo Quesada en 158, el Sr. Álvarez en 181, Manolo en 221, Iovanni en 226, el actor disfrazado de moro de 241, Víctor en 242, Álvaro en 289, Alfonso en 348, Vero en 391, Rafa en 426, Carlitos en 420 y Tránsfor en 396. Puede ser que se insinúe la posibilidad de que mantengan o hayan mantenido relaciones homosexuales sin dejar demasiado claro ese aspecto, como ocurre con Lizardo en 8, Luis en 157, el hombre de la funeraria en 248, Paco en 372, la Vieja en 377, Sebastián en 410, el violeta en 419. Aquí entran también los que son demasiado jóvenes para haberse definido aún, como Felipe en 238, los hombres inexpertos que dudan si experimentar con esa faceta de su sexualidad pero no se deciden

(Nicomédies en 26, Ángel en 236, Jorge en 391), los reprimidos como Pedro en 147, Javier Abad en 361, Oscar en 396, así como los que aparentemente son heterosexuales, pero cuyas actitudes despiertan dudas acerca de su orientación sexual (Cándido en 2, Curro en 5, Gerardo Saint-Moritz en 11, Rafael Sandoval en 24, el tintorero de 29, Fernando en 55, el recién casado de 79, el vecino ridículo de 94, Eduardo en 316).

Pero pasemos a estudiar las relaciones que se establecen entre los personajes de la muestra, de las cuales ochenta y cinco son anteriores a 1976 y las otras cuatrocientas cuarenta y tres posteriores.

4.2.2.3.1 - Duración, número de participantes e implicación

De las quinientas tres relaciones en las que hemos tenido en cuenta su duración, son algo más frecuentes las esporádicas (ciento noventa y cinco, el 39%) que las estables (ciento ochenta y seis, el 37%) y las cortas (ciento veintidós, el 24%). Pero en el gráfico se aprecia que a lo largo de las décadas han ido aumentando en frecuencia las relaciones estables en relación a las esporádicas, hasta el punto de que en los noventa y la primera década de nuestro siglo las primeras ya superan a las segundas en número.

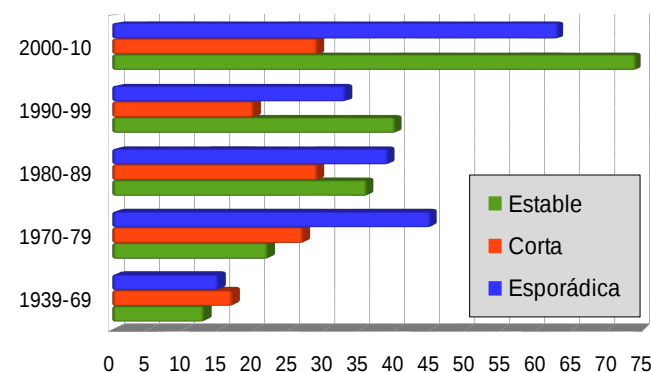


Gráfico 35: Análisis diacrónico de las relaciones según su duración

Fuente: elaboración propia

La gran mayoría de las cintas, cuatrocientas sesenta y siete, implican a dos personas. Pero encontramos también al menos veintiocho ejemplos de triángulos, once de tríos y diecinueve de sexo en grupo.

En 3 ya se sugiere un atrevido triángulo entre el capitán Santiago Balcázar, el teniente Carlos Herrera y Amparo, la novia de éste. Para encontrar otros ejemplos de este tipo hay que dar un salto hasta finales de los sesenta: Lisa, Paco y el jefe de éste en 70; Sofía, Emilio y Ricardo en 77; Lina, Mauro y Darío en 107. A partir de 1976 encontramos triángulos entre dos hombres y una mujer en 132, 142, 145, 182, 194, 272, 288, 311, 317, 323, 337, 373, 388 y 435; entre tres hombres en 237, 262, 273 y 384.

En cuanto a los tríos, el primer caso en el que se insinúa es en 87 (1970), en la escena del beso que se dan Lázaro y Sabino de forma involuntaria, que tienen entre ellos cogida de las manos a su adorada Laura. El resto de los ejemplos son de la época democrática: Don Protasio con sus dos jóvenes amantes de distintos sexos en 135; Roberto con su esposa y Juanito en 151; la escena de 332 con los dos cómicos y la muñeca masturbatoria en medio; Nacho y Larry con una chica en 398; Toni y Nico con una amiga suya en 429; el encuentro sexual que tienen Javier y Pedro con una chica y que les hace descubrir su bisexualidad en 401; la relación estable entre Toni, Fran y Sofía en 430; la experiencia de Jose y Fran con una chica, lo cual origina que acaben liándose entre ellos. En dos casos hay envuelto algún transexual o travesti: Lulú, su marido Pablo y Ely en 257; Antonia y los dos policías a las que se la chupa intermitentemente en 391. Significativamente solo hemos podido documentar un solo ejemplo de encuentro sexual entre tres varones, en 167, representado a través de la escena cómica de la sauna en la que se juntan el Jeque, Agapito y Floro.

Respecto al sexo en grupo, en el cine franquista solo hay una insinuación muy leve de esta posibilidad, cuando en 63 los dos rusos se abalanzan sobre los dos espías travestidos, y hay que dar un salto hasta los ochenta para toparnos con más ejemplos. Los casos más típicos son: violaciones en grupo, como aquellas de las que son víctimas Roberto en 200, Paco en 252, Settimio en 295, la que logra evitar el Nani en 249, la que fantasea Nacho en 389 y la que está a punto de ocurrirle a Álex en 414; sexo entre cuatro, como la frustrante mamada que les hacen los dos maricas de la sauna a José y Antonio en 195, el encuentro en un coche entre Alberto, Julio y las dos nórdicas, así como el que tienen los dos jefes con los dos mafiosos bajo una tienda de campaña, ambos en 247; la fantasía carcelaria de 264 en la que Martes y Trece se abalanzan sobre dos guardias a los que en su delirio han confundido con dos esbeltas caribeñas; el divertido revolcón que se dan bajo las sábanas los tres hombres con la mujer en 370; encuentros en los que algún hombre se dejan penetrar voluntariamente por varios, como es el caso del joven follado por otros reclutas durante la mili en 327 o el que da la impresión que ha ocurrido entre la pandilla de policías corruptos en 370 cuando se escucha la grabación entrecortada; actividad sexual en saunas o cuartos oscuros en la que participan por ejemplo David en 318, Iñigo y Ricky en 371 o Juan en 383; orgías como aquellas a las que se entrega Lulú en 257, el policía corrupto y los adolescentes marroquíes en 367 o Jaime Gil de Biedma en 436.

El grado de implicación se refiere a la naturaleza de la relación en cuanto a sus fines y al vínculo que une

a los personajes. Hemos considerado diez tipos de acuerdo a este parámetro. Las diferencias existentes entre la época de la dictadura y la democrática son muy claras si comparamos el peso porcentual que tiene cada una de ellas en el total de relaciones de cada uno de estos dos periodos. Durante el franquismo predominaban los malentendidos (42% frente al 6 % de las cintas posteriores a 1976), lo cual se explica por la abundancia de representaciones que empleaban la modalidad indirecta en cuanto a su explicitud; por este mismo motivo también eran algo más frecuentes las relaciones fingidas (4% frente al 2%). Igual ocurre con las relaciones no realizadas como las insinuaciones y aproximaciones sexuales que no tienen éxito (27,5 % frente al 13%) ya que durante la vigencia de la censura se procuraba transmitir la idea de que las relaciones entre hombres no eran aceptables. Por el contrario, los tipos de relaciones que implican algún tipo de vínculo sexoafectivo aparecen mucho más en el cine de la monarquía parlamentaria y son casi anecdóticas en el anterior a 1976: la de amantes y la de novios con un porcentaje similar (11% frente al 1%), la pareja cerrada (8% frente al 5%), la pareja abierta (7% frente al 2,5%), el sexo pagado (9% frente al 5%) y los follamigos (4% frente al 1%)



Gráfico 36: Número de relaciones según el grado de implicación

Fuente: elaboración propia

4.2.2.3.2 - Participantes

Hay quinientas cinco relaciones en las cuales conocemos las edades de sus participantes o al menos podemos establecerlas de forma razonable. Tal como se aprecia en el gráfico, a la hora de abordar el tema que nos ocupa nuestro imaginario cinematográfico ignora en gran medida tres etapas de la vida sexo-afectiva masculina: la infancia, la adolescencia y la vejez. Encontramos solo dieciocho relaciones en las que haya implicado algún niño, treinta y cuatro en la que hay adolescentes envueltos, cuarenta con sexagenarios y seis en las que participen ancianos. Estas cifras contrastan con las doscientas veintitrés en las participan los jóvenes, las doscientas de los treinteañeros, las ciento cuarenta y ocho de los cuádragenarios, y las noventa y nueve de los quinquagenarios.

A juzgar por las pocas ocasiones en las que se alude a la sexualidad del anciano, esta parecería ser inexistente o imposible de satisfacer. En 314 el interés de Don Tadeo por el niño del parque es meramente estético, y la satisfacción real con otros hombres es cosa del pasado, al igual que le ocurre en 356 a Max, que solo conserva bellos recuerdos de su amor con Rancel. En 266 Pancho además de

reprimido e insatisfecho muere víctima de las maquinaciones de su antiguo amor. La imagen que ofrece en 410 Ramón es decadente y patética, tanto como su intento de aproximarse al joven Alberto. 389 recurre a la ajada imagen de Carmen de Mairena para sorprender al espectador.

La sexualidad infantil además de ignorada está intensamente problematizada. Solo en tres ocasiones se muestran niños que estén experimentando relaciones sexoafectivas entre ellos (Paquito y Joaquinito en 159, Joaquín y Miguel en 317, Enrique e Ignacio en 384). Por lo demás, la mayoría de las relaciones entre un niño y un adulto trasladan un mensaje problematizador: las que mantiene el joven Rober y Paul en 127 son inquietantes y perversas; en 253 aterroriza la monstruosidad de Klaus al torturar a sus víctimas infantiles; 155, 162, 165, 219, 370, 375, 384 y 410, abordan el asunto de la pedofilia mostrando mayor o menor comprensión hacia el adulto con esas tendencias, pero dejando siempre claro que ese tipo de contactos

Gráfico 37: Número de relaciones según edad de los participantes	Niño	Adolescente	Jóven	Treintaño	Cuádragenario	Quinquagenario	Sexagenario	Anciano
Niño	3	0	3	2	4	3	2	1
Adolescente		6	2	8	10	6	2	0
Jóven			74	47	42	44	9	1
Treintaño				73	40	22	12	1
Cuádragenario					34	16	4	1
Quinquagenario						8	2	1
Sexagenario							9	0
Anciano								1

Fuente: elaboración propia

sexuales son censurables. Las únicas que trasladan un mensaje neutro o ligeramente normalizador son: 314, en la que un niño se muestra deliberadamente seductor con el anciano Tadeo, quien lo contempla conmovido por su belleza, 375, en la que un adulto recuerda los tocamientos de que fue objeto como una experiencia incluso agradable, y 444, en la que Andreu se siente fascinado por la desnudez del joven tuberculoso.

Significativamente no hemos podido documentar ninguna cinta que muestre el amor entre un niño y un adolescente, y solo seis en las que se traten las relaciones entre adolescentes. Aportan una visión mas positiva, de descubrimiento y placer, las que tienen lugar entre Ernesto y Emilio en 161, las posibles primeras experiencias de Benito en 333, así como la agradable relación íntima entre Dani y Nico en 338; juegan con la sorpresa el chiste que incluye 160 acerca del chico mariquita que pierde la virginidad anal, así como el encuentro entre el hermafrodita Álex y su amigo Álvaro en 414; son más sórdidas la torturada relación entre Valen y Javi en 145, el rechazo que experimenta Joaquín en 317 cuando trata de iniciar un juego sexual con el chico indígena y la agresión que sufre Álex por parte de otros muchachos de su edad en 414.

En las relaciones entre los adolescentes y los adultos se aprecia un claro predominio de aquellas en la que existe una considerable diferencia de edad. Solo dos se producen entre un adolescente y un hombre joven (Daniel y Ado en 254, Sergio y el Yogurín en 386) en tanto el resto es con hombres que superan ya los treinta. Aunque esto podría hacernos pensar en la pederastia tradicional en el área mediterránea, lo cierto es que solo en cinco casos podemos considerar que se transmiten estos valores de la cultura clásica: se vislumbra en la actitud protectora y afectuosa que adoptan Roberto con Juanito en 151 y Mikel con Paco en 207, en el amor que surge entre Ernesto y el obrero, que es quien adopta la posición activa (161), en la relación entre Claudio y su profesor (191) y en el rol de guía que adoptan cada uno a su modo Iñiqui y Germán con Xavi (423). El resto de las relaciones entre adolescentes y adultos están menos idealizadas: 51 remite al antiguo concepto de perversión de menores; en 223 las misteriosas relaciones que presuntamente mantuvieron el señorito Mikel y el fallecido Pedro están teñidas de inquietud; la mayoría de las que se desarrollan entre los chaperos y sus clientes (141, 151) están mediatizadas por el interés económico y carentes de ternura; 354, 367 se enmarcan en el contexto del turismo sexual; en 163, 171 y 377 los muchachos son víctimas de violaciones.

En relación al nivel económico de los personajes implicados, la gran mayoría de ellos se concentran en las clases media, media alta y media baja. Los relatos reflejan cierta permeabilidad entre las clases sociales como puede observarse en el gráfico. El único dato que llama la atención es la casi total ausencia de relaciones entre los personajes de clase alta, que intiman más con los de las clases inferiores.

Estudiar las relaciones que se establecen entre el conjunto de personajes que hemos considerado más cercanos a alguna de las siete figuras estereotipadas puede ayudarnos a dar cuenta de algunas tendencias en la representación de la sexualidad entre hombres. Recordar que se trata de ciento veintiséis gais, ciento un mariquitas o locas, cincuenta y siete carrozas, cuarenta y seis chaperos, cuarenta y ocho hombres de doble vida, cuarenta machos, así como treinta y dos transexuales. El número de relaciones entre ellos es de ciento veintinueve. De acuerdo con estos datos, los gais parecen relacionarse más fácilmente entre sí y lo mismo ocurre con los machos; sin embargo parecen ser menos compatibles entre ellos porque la pareja entre gay y macho es mas rara. Los hombres de doble vida parecen relacionarse más o menos por igual con el resto, excepto con los carrozas. Estos se codean mucho más con los chaperos que con el resto de las figuras. Los que menos relaciones tienen con otras figuras estereotipadas son los mariquitas y los transexuales.

Gráfico 38:
Número de relaciones según el nivel económico

	Alto	Medio alto	Medio	Medio Bajo	Bajo
Alto	2	11	11	15	16
Medio alto		53	54	84	17
Medio			62	49	10
Medio Bajo				55	13
Bajo					9

Fuente: elaboración propia

Gráfico 39:
Número de relaciones entre los caracteres más estereotipados

	Mariquita	Transexual	Gay	Macho	Carroza	Chapero	H. de doble vida
Mariquita	5	0	4	0	1	3	6
Transexual	0	0	0	0	1	0	3
Gay			26	2	8	8	7
Macho				10	0	3	5
Carroza					1	21	0
Chapero						1	7
H. de doble vida							5

Fuente: elaboración propia

4.2.2.3.3 - Forma de representación

Hemos considerado que hay tres formas básicas de representar las relaciones íntimas entre hombres: la explícita, la omitida y la oculta. De las quinientas veintinueve relaciones estudiadas trescientas treinta y ocho (62%) se llevan a las pantallas de forma explícita hasta cierto punto; esto quiere decir que al menos se muestran miradas y gestos que expresan el deseo homosexual, la expresión verbal de dicho deseo o algún tipo de contacto corporal, independientemente de que estas relaciones sean reales, fingidas o resultado de algún malentendido. En ciento cincuenta casos (28%) sabemos que existe o ha existido una relación entre determinados personajes porque alguien nos lo relata o se nos induce a llegar a esa conclusión, pero no se lleva a las pantallas ningún momento de intimidad entre ellos. En otros cuarenta y un casos (8%) existe la posibilidad de inferir la relación, pero de forma no concluyente ya que se nos muestra de forma oculta, mediante metáforas, insinuaciones o subtextos. Como se aprecia en el gráfico, la frecuencia de estas tres formas de representación varía sensiblemente entre la época de la dictadura (39% oculta, 55% explícita y 7% omitida) y la democrática (2% oculta, 65% explícita y 33% omitida).

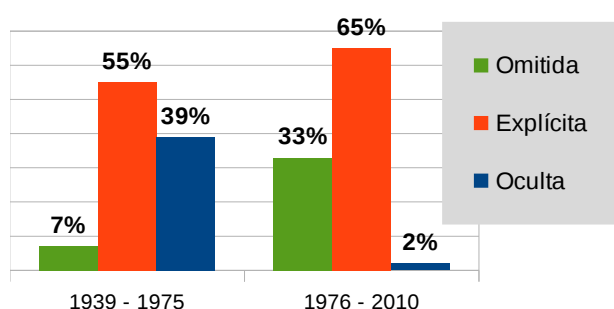


Gráfico 40: Diferencia porcentual entre las tres formas básicas de representación de las relaciones durante la dictadura y durante la monarquía parlamentaria.

Fuente: elaboración propia

La representación **OCULTA** de la sexualidad entre hombres fue especialmente frecuente durante la época franquista: de las cuarenta y una relaciones de este tipo que hemos documentado treinta y tres (el 80%) son anteriores a 1976. Entre 1939 y 1944 hay subtextos que nos permitirían imaginar que el capitán Santiago Balcázar está enamorado de Carlos en 3, y las posibles relaciones íntimas entre Francisco y Cuchirri en 1, el Grajo y Mauro en 5, Eduardo y su secretario en 9. Más audaz es 8, en la que la familia Olmedo evoca unos ámbitos misóginos y vagamente homosociales, la ambigua relación entre los mellizos funciona como metáfora de la relación homosexual narcisista especular y además se insinúa que entre Arcadio y su criado Félix

existe un vínculo especial. Muy sutil en su mensaje normalizador es 7, en la que aparte de sugerirse con cierta claridad que el tío Pepe y Cástulo son pareja se representa metafóricamente el sexo oral entre ellos y se lanza mediante un ingenioso diálogo y juego de cámara la idea de que los amoríos homo y heterosexuales son equiparables. Por su parte, 4 solo se atreve a evocar el asunto con una broma fugaz. Entre los pocos ejemplos que encontramos en los cincuenta hay algunos verdaderamente sorprendentes: el empleo del lenguaje onírico para evocar los deseos sexuales inconscientes de Zanahoria hacia su teniente coronel en 13; las ingeniosas evocaciones homoeróticas de 14 y 18; la compartición de una pipa como metáfora de un beso entre los señores de 28. En los sesenta y primera mitad de los setenta podríamos interpretar la existencia de tratos íntimos entre Emiliano y Santos en 52, Víctor y Juan de la Peña en 53, los jóvenes de 61, Miguel y Juan en 68, Timoteo y Julio en 75, Pololo y el Vampiro en 80, Luis y Jaime en 126, Paul y Rober en 127; encontramos el ataque del vampírico como forma de evocar la bisexualidad en 48, 84 y 101; metáforas de la penetración anal en 45 y también en 63, en la que se evoca además la posibilidad de una sesión de sexo en grupo; deseos latentes difíciles de expresar entre Pablo y el hombre borracho en 59, Paco y su jefe en 70, Patricio y el turista ebrio en 71; situaciones equívocas que dan qué pensar entre el hombre turco y Toni en 62, Pedro y Antón en 84, Pedro y ciertos individuos en 92. Con la eliminación de la censura esta forma de representar la sexualidad entre hombres se hizo mucho menos frecuente: mantienen relaciones un tanto ambiguas Milhombres y el Bocas en 143, Tip y Coll en 160, Dani y Luis en 238, los capitanes Gallarre y Contreras en 287; encarnan el deseo homosexual negado por los protagonistas el lúgubre Severo en 222 y el fantasma de don Antonio en 387; la inyección sirve como metáfora de la penetración anal en 244.

La escasez de ejemplos de la forma **OMITIDA** durante la época de la dictadura puede explicarse si consideramos que era más aceptable aludir al asunto en broma y recurrir a los malentendidos propios de la modalidad indirecta que abordar el asunto de forma directa; aunque no se plasmara en imágenes, la simple mención de tales relaciones era una forma de manifestar su existencia de forma expresa, algo que la censura casi siempre trataba de impedir a no ser que hubiera un claro mensaje moralizante. En 51 se nos cuenta que Don Pablo, del que se nos da todas las pistas necesarias para que deduzcamos que se trata de un corruptor de menores, invitó a su casa a Rafael con aviesas intenciones; en 68 sabemos que Juan ha averiguado con horror que la voluptuosa Kati era en realidad una transexual, y aunque no se nos aclara cómo se nos deja margen

para que lo imaginemos; en 119 el amanerado Serafín declara su amor por carta al pollero Agapito, a quien ni tan siquiera llegamos a ver; en 103 no se nos cuenta nada de las relaciones esporádicas que imaginamos ha tenido el malogrado Ramón; en 108 sabemos que el bisexual Giovanni tiene un amante masculino, pero no se nos da el menor detalle al respecto; en 120 la posible relación entre Carlos y el temido Hans queda en el aire.

Sería muy largo enumerar todos los ejemplos que hemos documentado a partir de ahí: cuarenta y nueve de 1976 a 1989, cuarenta en los noventa y cincuenta y cuatro en la primera década del XXI. Simplemente añadir que aunque la mayoría de las veces el hecho de que la relación entre los personajes no se lleve a imágenes va unido a una ausencia casi total de información, en algunos casos la situación es muy capaz de estimular la fantasía del espectador, al que se anima a imaginar lo que puede haber ocurrido: aunque en 151 no vemos a Roberto Orbea acompañado de casi ninguno de los chaperillos con los que se divierte, las fotos insinuantes de estos son bastante estimulantes; en 207 se nos hace saber que el escultor Mikel Orbea estaba pasándoselo muy bien con dos muchachos a los que vemos fugazmente hasta que el comandante Torrecuadrada y el político Francisco Aramendía les interrumpen; el hecho de que en 283 el tío Ramón le comente a su sobrino que su amante de antaño Federico sabía estupendamente, a queso manchego, nos ofrece una imagen sensorial lo suficientemente sugerente; en 328 la sensual visión del instalador de telefónica nos induce a imaginar los encuentros posiblemente ardientes que tendrá con Néstor. En otros casos el relato de los hechos es bastante prolijo en detalles: los chistes que se cuentan en 136 acerca de un hombre que penetra a otro aprovechando que está borracho y de un gorila que se monta a un cazador son más estimulantes si los elaboramos mediante la fantasía que si hubieran sido llevados explícitamente a las pantallas; en 155 en la confesión de los abusos sexuales que llevara a cabo José Luis Ceveto con niños y niñas se mencionan las caricias, besos, masturbaciones y frotamientos del pene en sus nalgas, algo que hubiera sido imposible plasmar en imágenes aún cuando ya no estuviera vigente la censura; en 225 se nos explica que algunos soldados usaban a la Piporra para desahogarse sexualmente, pero no se nos muestra ninguno de esos encuentros sexuales; en 306 sabemos que Mauri ha penetrado a Víctor y ha vertido su semen dentro aunque lo único que observamos es cómo Víctor huye desnudo en la oscuridad de la noche; en 356 son los delirios del anciano Max los que nos dejan entrever las caricias y la ternura con las que amaba a Rancel; en 377, la salvaje violación de que es objeto el Polaquito por parte del policía borracho no se ve, pero es fácil de imaginar; en 407 la noche loca que disfrutaron Charly y Evaristo se omite, pero se insinúa que Evaristo sabe chuparla muy bien; el relato que hace Jaime en 435 de cómo un chico se le acercó en la playa y le hizo el sexo oral es suficientemente descriptivo.

La forma **EXPLÍCITA** de representar las relaciones entre los personajes no va unida necesariamente a una amplitud de detalles, porque basta con que se nos muestre una mirada insinuante, una proposición verbal o una fugaz caricia para que la consideremos como tal. Esto es especialmente cierto en las películas rodadas durante la dictadura. Cuarenta y siete de las relaciones estudiadas son anteriores a 1976, y las otras doscientas ochenta y nueve posteriores. El siguiente punto nos dará la oportunidad de seguir profundizando en todo ello.

4.2.2.3.4 - Las prácticas sexuales

Entendiendo la sexualidad en un sentido amplio, podemos considerar como prácticas sexuales desde las fantasías, las miradas y la expresión verbal del deseo hasta los distintos actos corporales. Se trata de prácticas que son acumulativas en cada una de las relaciones que hemos estudiado, y por tanto cada relación puede computar en varios de estos parámetros; así ha quedado reflejado en el gráfico.

Lo primero que revelan los datos con los que contamos es que a la hora de representar la sexualidad entre hombres nuestro cine tiende a esquivar las prácticas más íntimas y desaprovecha muchas posibilidades que tendría de plasmar en imágenes las actividades placenteras entre varones sin necesidad de transgredir el límite con la pornografía. Trescientas once relaciones, el 59% de las estudiadas, no pasan del contacto corporal y alguna caricia manual no genital generalmente muy discreta (en la cara, en la mano, en los brazos, en el pecho...). En doscientas setenta, el 51%, lo más que se muestra en las pantallas es algún breve contacto corporal (abrazos, palmaditas, baile). En ciento noventa y dos ocasiones, el 36%, las miradas, gestos y/o la expresión hablada del deseo bastan para hacer saber al espectador que determinados personajes mantienen relaciones, se plantean hacerlo o simplemente lo desean. Lo más habitual es que estas cuatro prácticas más frecuentes y menos íntimas se combinen, pero ocasionalmente las miradas o gestos pueden ser suficientes, como cuando Pablo se queda observando al hombre borracho (59), el cliente de Sabino se le insinúa (97), Gustavo coincide con Jacinto en los urinarios (144), o el niño coquetea con Paco sin saber que es su padre (423). En algunos casos la relación se da a conocer únicamente a través de los diálogos entre los personajes, como cuando Miguel y Juan mantienen una conversación con dobles sentidos en 68, Francis revela la relación que sostiene desde hace tiempo con Enrique en 132, el desempleado responde a un anuncio del periódico en 210 o Alberto estimula al cliente que le llama al teléfono erótico en 336.

Por lo demás, hay un número importante de relaciones, doscientas setenta y tres (el 53%), en las que sabemos que se han producido encuentros sexuales entre los personajes sin que se concrete qué prácticas se han llevado a cabo o solo se lleven a las pantallas las más básicas; algún gesto, interacción verbal, algún breve contacto corporal, caricia o beso nos informa de que han mantenido o van a mantener relaciones sexuales, pero éstas se dejan a la imaginación del espectador. En ciento siete casos (20,2%) se omite todo detalle porque o bien no vemos nunca a los implicados juntos, o cuando aparecen en las pantallas no se intercambian ni una simple mirada o caricia que revele su vínculo.

Por ahora vamos a obviar estas cuatro prácticas más frecuentes para centrar la atención en las que manifiestan ya un mayor grado de intimidad. Hemos documentado ochenta y un **BESOS EN LA BOCA**, todos ellos de la época democrática excepto cinco raras excepciones. Las dos primeras son de los cincuenta: la compartición de una pipa como metáfora de un beso entre dos señores de 28 y el beso que sin querer da Enrique a un busto masculino en 30. Las otras tres las encontramos en cintas de la primera mitad de los setenta que recurren a sutiles subterfugios para representarlos: en 85 a Torcuato vestido de enfermera le piden que haga el boca a boca a un borracho; en 87 sabemos aunque no lo veamos que Lázaro y Sabino se han besado sin querer cuando su amada se echa para delante; en 124 el cerebro de Ernesto insertado en su cuerpo de mujer se besa con otro hombre. Ya en la transición, aparte del fugaz ósculo entre la transexual María José y su jefe el Sr. Durán en 131, el chiste relatado en 136 acerca de dos hombres en el cine, además de los que se cuenta se daban los niños Joaquinito y Paquito en 159, los primeros besos en la boca llevados de forma explícita a la pantalla son los que tienen lugar entre José y Miguel en 142, Roberto y Juanito en 151, Santi y Juan en 156, Ernesto y Ellio en 161. La aparición de besos en el relato se mantiene estable en los ochenta con once (174, 176, 182, 186, 218, 224, 232, 237, 253, 255), y los noventa con trece (268, 291, 294, 298, 300, 304, 312, 317, 322, 323, 327, 330) para aumentar sensiblemente en frecuencia durante la primera década de nuestro siglo (334, 335, 336, 337, 338, 341, 343, 344, 346, 349, 351, 352, 357, 358, 363, 373, 385, 389, 390, 392, 393, 395, 396, 400, 401, 404, 408, 410, 413, 414, 417, 424, 429, 430, 433, 436, 437, 438, 441, 445, 448). Anotar que la mayoría de estos besos suelen representarse de forma un tanto carente de pasión, ya que normalmente son breves, se producen con los labios cerrados y raramente se pueden adivinar ni el intercambio de saliva ni el placentero roce entre las lenguas que suele producirse en los verdaderos besos entre amantes. No obstante, si hubiera que destacar algunos de ellos por la originalidad en su tratamiento podríamos mencionar los que se dan José y Miguel en 142, Roberto y Juanito en 151, los dos osos de 176, Bibí y Luis al final de 218, el Marqués de Lequineche y su criado en 186, Roberto y Tarsicio en 224, Maki y su cuñado Manoli en 268, John y el argentino en 294, Daniel y el joven de 341, Dani y David en 404, Sergio y Victor en 448.

Las **CARICIAS BUCALES**, es decir, los besos en la cara o cuerpo, así como el roce con los labios en la piel, se dan en sesenta y dos relaciones. De la época franquista solo hemos documentado ocho ejemplos: dentro de la modalidad oculta los demasiado tiernos ósculos frecuentes entre los varones de la familia Olmedo en 8, el amoroso abrazo y beso en la frente que se dan los dos sesentones de 18, y los mordiscos vampíricos de 48, 89 y 101; en 32, 33 y 105 los hallamos enmarcados en los malentendidos típicos de la modalidad indirecta. Entre 1976 y 1989 encontramos este tipo de contacto íntimo en dieciséis relaciones, quince en los noventa y veinticinco en la primera década de nuestro siglo. Dada la carencia de erotismo que predomina en las representaciones de la sexualidad entre hombres que hace nuestro cine, este tipo de caricias suelen reducirse a la cara, el cuello y ocasionalmente el pecho o el abdomen. Las imágenes que asocian el placer con otras áreas corporales altamente erógenas como las axilas, los pezones, las nalgas, el ano, los



Gráfico 41: Número de relaciones en las que se representan las distintas prácticas sexuales.

Fuente: elaboración propia



Imagen 745: Uno de los primeros besos apasionados entre hombres, en *A un dios desconocido* (1977)

Fuente: DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

muslos o los pies están prácticamente ausentes de nuestro imaginario, aunque hay algunas excepciones: en 305, el cincuentón casado le pide a su joven amante que le estimule los pezones antes de hacerle el sexo oral; 323 se recrea en algunas caricias y juegos entre Alberto y Diego; en la escena inicial de 383 se muestra con cierta explicitud un beso negro, es decir, un contacto buco-anal.

La **PENETRACIÓN ANAL** aparece en sesenta y tres de las relaciones. Los dos únicos casos documentados del cine franquista están representados de forma oculta: en 45 metafóricamente, y en 63 mostrando en los créditos iniciales unas viñetas con doble lectura. En los primeros años de la transición parece haber aún cierta precaución a la hora de plasmar en imágenes este acto: en 135 se alude poéticamente al asombro y temor que suscita en Mauro descubrir que se puede penetrar tanto por delante como por detrás; 136, 160 y 167 recurren al humor verbal para aludir al asunto; 160 transmite metafóricamente la posibilidad de que Tip y Coll sean amantes y la practiquen; 144 y 152 relatan pero no muestran el acto; 166 lleva la situación a la pantalla, pero la presenta como producto de un malentendido. La



Imagen 746: *Ernesto* (1979) es una de las primeras cintas de la transición en representar de forma explícita una penetración anal

Fuente: VHS. Madrid: José Frade, 1982

primera película en representar la penetración anal explícitamente, con gran sensibilidad y belleza además, es 161, en la que se muestra la forma en que el obrero seduce y penetra al joven Ernesto. Otras dos películas de finales de los setenta que la representan de forma explícita, aunque asociándola a la idea de la violación, son 163 y 164. En las dos décadas siguientes siguió habiendo cierto recato a la hora de presentar este acto, que aparece en once cintas de los ochenta (171, 172, 208, 214, 216, 225, 227, 232, 236, 237, 244) y en diez de los noventa (284, 295, 298, 300, 306, 308, 311, 323, 327, 332). En la primera década del siglo XX lo encontramos ya en veintiuna películas (334, 357, 360, 362, 370, 373, 377, 383, 384, 389, 395, 413, 414, 416, 424, 428, 429, 436, 437, 438, 441). Comentar que en la mayoría de los casos la representación de la penetración anal suele omitirse o llevarse a las pantallas de forma esquemática y muy poco creíble, tal como ya hemos explicado al analizar escenas como las que aparecen en 163, 164, 295, 334, 362, 384, 428; las que tienen algún viso de verosimilitud son mas escasas: 162, 237, 383, 414.

Hay dos tendencias claramente contrapuestas a la hora de considerar la penetración anal. Por un lado están las representaciones en mayor o menor medida antieróticas más propias de los relatos problematizadores. Las más frecuentes son las violaciones, como aquellas de las que son objeto el Chino en 163, Tomás en 164, el Jaro en 171, Settimio en 195, Paco en 214, Manuel Tur en 334, las víctimas de Vicuña en 363, el Polaquito en 377, la fantaseada por Ángel en 236 y la que teme sufrir Nacho en 389 si lo encarcelan. En otros casos el resultado inmediato del acto es la muerte: en 216 Dan es apuñalado por Santos mientras éste lo folla; en 306 Martín muere accidentalmente mientras huía tras haber sido penetrado por Mauri; en 311 Lóic es eliminado como castigo por haberse entrometido en la pareja normativa tras haber seducido y penetrado a Jean-Marie; en 327 el chico al que se follaron Nacho y otros reclutas murió poco después de cáncer; en 429 Toni, que va en caída libre, se deja penetrar en un cuarto oscuro poco antes de morir atiborrado de pastillas. Algunas escenas consiguen que el espectador se distancie de los personajes que practican la penetración anal caricaturizando el acto en sí: los ridículos gemidos de el cliente de el Muertes en 172, el grotesco malentendido de 332, la postura risible de Diane fingiendo penetrar a su vecino en 300; la eyaculación precoz del cliente de Marieta en 395, la absurda escena del Alcalde montado sobre Poniponchi en 438; la forma que tiene Federico de doblegar al aparentemente muy masculino el Nardo. Por último, hay un conjunto de cintas que transmiten de forma más sutil cierto impreciso desasosiego en torno a la realización de este acto sexual: en 284 las relaciones entre Guillermo y Bruno se enmarcan en una violenta situación de extorsión y dominio; en 360 penetra a Álex por mero interés con una musica inquietante de fondo; en 384 Zahara se sienta encima de Enrique con una actitud gélida; en 428 Ánder se deja penetrar por José estando borracho, para acto seguido sollozar y vomitar.

Por otro lado están las cintas que asocian connotaciones más positivas al acto, y que suelen encontrarse en relatos con intención normalizadora: en 225 la Piporra es una opción viable para que los soldados se desahoguen; es todo un descubrimiento porque abre nuevas posibilidades de obtener placer a Laureano en 227, al policía de 232, a Antonio en 237, a los generales Bonus y Termus en 357, a Álvaro en 414; o es simplemente una actividad que ofrece satisfacción sexual a quienes la practican, como Alkanfor y Fray Jacinto en 208, Álex y Alberto en 298, el tío Fernando y el dependiente de la pastelería en 308, Alberto y su amante Diego en 323, Kyril a Daniel en 373, los osos de 383, Omar y Gárate en 413, el doctor Santiago y el chapero en 416, Gil de Biedma y sus amantes en 436, Alfredo y Javi en 437.

Los tocamientos con la **MANO** en los **GENITALES** aparecen en cuarenta y una ocasiones. Este tipo de

contacto puede realizarse por encima de la ropa (143, 212, 261, 267, 315, 317, 319, 335, 337, 355 y 399), alcanzar el contacto directo con el pene (69, 104, 105, 152, 185, 211, 340), y llegar a la masturbación de uno a otro (155, 160, 161, 253, 286, 402) o mutua (154, 338, 346, 357, 384, 398). Únicamente hemos hallado tres ejemplos anteriores a 1976 en los que curiosamente se nos induce a pensar que el contacto entre la mano y el pene es directo: en 69 imaginamos que Juan pudo darse cuenta de que Katy era en realidad un hombre al meterle mano; igual les ocurre a Serafín y sus amigos en 105, cuando descubren que lo que pensaban eran una mujeres despampanantes son en realidad unos tíos cuando empiezan a toquetearles la entrepierna; en 104 Juan toma el pelo al aparejador empleando un subterfugio para conseguir que éste le toque el pene, y durante unos segundos se insinúa incluso la posibilidad del sexo oral. Entre 1977 y 1979 encontramos ejemplos en seis películas (143, 152, 154, 155, 160 y 161), en seis de los ochenta (185, 186, 193, 211, 212 y 253), en seis de los noventa (261, 267, 286, 315, 317 y 319) y en diecinueve de la siguiente década (335, 337, 338, 340, 346, 347, 355, 357, 379, 383, 384, 398, 399, 402, 411, 412, 433, 46, 445).

Como a la hora de representar el resto de las prácticas, se aprecia una doble tendencia. Por un lado hay un conjunto de cintas que transmiten la idea de que la posibilidad de entablar este tipo de contacto íntimo no es deseable por algún motivo. La sorpresa de descubrir que la mujer deseada es un travesti, que ya hemos mencionado aparece en 69 y 105, se repite en 185 cuando Mario se aproxima sexualmente a la supuesta amiga de Pepe y en el chasco que se lleva el violador al principio de 211. Producen repulsa moral los acercamientos pedófilos, como cuando José Luis Cerveto cuenta en 155 cómo inducía a los niños a que lo masturbaran, o el brutal Klaus hace lo mismo con sus víctimas en 253. En 143 como uno más de sus juegos de dominación, vemos cómo Milhombres estruja los genitales de el Bocas hasta hacerle mucho daño. En 286 el fugaz encuentro en que Carlos masturba a su amigo Roberto despierta en ambos una culpabilidad y una ira difíciles de encauzar. A lo largo de toda la saga Torrente (319, 355 y 399), el protagonista intenta masturbarse en el coche con sus ayudantes, pero siempre hay algo que les interrumpe. En 340 el intento que hace Ginés de meter mano al joven en los servicios tiene como consecuencia inmediata su muerte. 212, 261, 267, 315, 317, 335, 337, 412, incluyen acercamientos no deseados en los que el homosexual mete mano a hombres heterosexuales que lo rechazan inmediatamente.

Por otro lado están las películas que transmiten una visión más desenfadada. En 152 Ocaña menciona que entre las muchos juegos sexuales que disfrutaba con los muchachos en su pueblo estaba el de tocarse el cacharrito; en 154 el Marqués de Leguineche y su criado se masturbaban escondidos tras los arbustos, no sabemos si individual o mutuamente; en 160 se emplea una pícaro metáfora para dar a entender que Coll masturba a Tip; en 161 el obrero estimula manualmente el pene de Ernesto hasta conseguir que su joven amante alcance el orgasmo; en 338 y como parte del despertar de su sexualidad, Nico y Dani se hacen "krámpacks" con frecuencia y sin sentir culpa alguna; en 357 los generales Bonus y Termus encuentran muy agradable la estimulación mutua; en 384 los niños Enrique e Ignacio expresan el amor que sienten masturbándose mutuamente en el cine; en 346 hay dos soldados y en 398 dos amigos que se masturban el uno al otro con cierta inquietud pero con gran placer; en 402 padre e hijo disfrutan de los servicios de un masajista de su barrio que culmina la sesión con una paja manual o bucal; 436 incluye la única escena que hemos documentado en la que el pene y la mano son visibles ante la cámara, cuando a Jaime Gil de Biedma lo masturba uno de sus amantes.

Excepto la metáfora del puro como pene presente en 7, que podría interpretarse como una forma sutil de dar a entender las posibles relaciones íntimas entre Pepe y Cástulo, así como la leve insinuación ya mencionada de 104, la representación del **SEXO BUCO-GENITAL** aparece en nuestro cine con el periodo democrático. Sorprende que una práctica tan difundida entre los hombres que entienden haya sido representada tan pocas veces en las últimas décadas del siglo XX y que de forma mayoritaria vaya asociada con connotaciones negativas incluso en las películas de temática gay. Entre 1976 y 1989 aparece en diez cintas y durante los noventa únicamente en cuatro. En 141 la mamada que Eduardo le hace a un jovencito va asociada con la marginalidad y el desamor, y la que el anciano Julio le practica a Pedro en 142 con la oscuridad y la muerte; en 193 el intento del joven guitarrista por estimular con la boca a Riza Niro es infructuoso; en 195 Antonio y Jose no soportan la experiencia de dejársela chupar por los dos desagradables hombres maduros de la sauna, y huyen asqueados; la grotesca mamada que le hace la Rosita a Sinatra en 246 está representada de forma que suscita deliberadamente el rechazo; las imágenes en 253 de Klaus obligando a Ángelo a hacerle el sexo oral siendo niño y la de Angelo masturbándose y eyaculando en la cara del moribundo Klaus años



Imagen 747: *La campana del infierno* (1973) muestra ya un tocamiento en los genitales

Fuente: Beta. Madrid: Vídeo Era, 1984.

después son espeluznantes aún cuando no se lleven explícitamente a la pantalla; en 286 pagar a un travesti para que se la chupe es una más de las distracciones frívolas e irrelevantes a las que se entrega Roberto; en 296 a Pelopolla no le hace ninguna gracia que el prepotente de Xuxo pretenda que le haga una mamadita, por muy marica que él sea. De esta época las únicas cintas que tiñen de colores algo más positivos la experiencia son: 151, en que vemos cómo un hombre maduro le hace el sexo oral a Juanito sin asociar connotaciones negativas a este acto; 152, en la que una de las actividades placenteras con las que disfruta el desinhibido Ocaña es esa; 171, en la que para Jonny dejársela chupar es una actividad agradable que le reporta dinero sin grandes complicaciones; 247, en la que se bromea con la posibilidad de que los protagonistas presuntamente muy heterosexuales practiquen el sexo oral; 305, en la que la cámara se recrea en una larga mamada con la que un joven da placer a su amante maduro; 318, en la que David le cuenta a su compañero de trabajo lo bien que se lo pasa cada vez que va a la sauna y a los cuartos oscuros. De la primera década del XXI hemos encontrado veintidós relaciones en las que se practica el sexo oral, que van en la misma tónica: 334, 341, 343, 350, 355, 358, 359, 384, 391, 395, 429 ofrecen una visión más desagradable, inquietante o problematizada, y 373, 383, 402, 407, 415, 435, 447 aportan unas connotaciones más desenfadadas y normalizadoras.

Para terminar vamos a considerar las **FANTASÍAS**, un elemento bastante desaprovechado a la hora de evocar la sexualidad entre hombres si tenemos en cuenta que solo las hemos encontrado en veintidós cintas. Podría alegarse no obstante que muchas de las situaciones que recrea el cine y no hemos contabilizado aquí son en sí mismas fantasías llevadas a imágenes con apariencia de realidad; pensemos por ejemplo en escenas con ribetes surrealistas como la ingeniosa situación del baño de 14, los diálogos absurdos que tienen lugar entre José y Renato en 46 o el chiste del blanco atado a un árbol acosado por un negro en 136. Pero aquí vamos a limitarnos a las fantasías que aparecen explícitamente en el relato como tales.

Comencemos considerando el vínculo que hay entre las fantasías y la represión del impulso homosexual que se impone al varón en occidente como resultado de la socialización primaria y secundaria. Como ya hemos comentado un 14,5% de los personajes parecen no haber sido plenamente conscientes de sus impulsos homosexuales en algún momento, y la fantasía es una forma que tiene la psique de expresar esos impulsos relegados al inconsciente. Sin embargo solo hemos encontrado ocho películas en las que se aborde explícitamente este proceso psicológico: de la época franquista tenemos una de las escenas más originales en 13, cuando Zanahoria seduce en sueños a su teniente coronel, travestido y con una sensual danza oriental; en 45 la forma que tiene Alfredo de observar al obrero con la taladradora remite de forma bastante obvia al deseo que siente de penetrar o de ser penetrado sin que quede claro si es plenamente consciente de ese deseo. Ya en la transición destaca 162 por la forma innovadora en que se representa la irrupción de los deseos homo, bisexuales y pedófilos en el reprimido Padre Miguel. En 222 toda la trama resulta al final ser un sueño de Tato Montini en el que se revelan sus propias inseguridades en torno a la masculinidad exacerbada que muestra públicamente; en 236 Ángel solo se atreve a expresar sus deseos homosexuales ocultos en la confesión fantaseada de unos crímenes que no ha cometido; en 237 el cine suscita en Antonio el deseo de ser penetrado; en 265 las voluptuosas charlas a través del teléfono erótico despiertan en Ricardo unos deseos que nunca llega a satisfacer pero que le hacen considerarse como gay; en 351 es imaginar la posibilidad de mantener relaciones homosexuales lo que impulsa a Marco a iniciar su periodo de experimentación; en 517 el hecho de que los dos amigos entremezclen en su mente las fantasías necrófilas y bestialistas con la posibilidad de mantener relaciones revela que sus impulsos homosexuales han quedado en el ámbito de lo prohibido.

Pero fantasear es una acción placentera en sí misma para cualquiera que sea consciente de su atracción hacia las personas de su mismo sexo. En la versión inglesa de 102, Marcos recuerda con deleite los momentos de intimidad que ha disfrutado en la piscina con Néstor, aunque éstos únicamente se expresan mediante insinuaciones y metáforas; en 177 Antonio se plantea qué podría ocurrir si iniciara una relación de tipo sexual con su mejor amigo; en 178 el Sr. García verbaliza de forma muy gráfica la pasión que le inspira su psiquiatra; en 279 las fantasías que tenía Pablo le hacían conceptuarse a sí mismo como homosexual, aunque las experiencias vitales le llevarán luego por otros derroteros más ambiguos; en 283 la ilustración del perro y la paloma, así como la foto de Federico, despierta en el niño unas fantasías acerca de su propia imagen como futuro varoncito; en 299 los tres compañeros de piso se complacen imaginando cómo seducen al deseado Lucas; en 312, poco antes de morir de sobredosis Junky fantasea que se ha casado con un



Imagen 748: Marcos rememora los momentos compartidos con Néstor en *Cannibal Man*, la versión inglesa de *La semana del asesino* (1973)

Fuente: DVD. UK: Anchor Films, 2000

bombero imponente y que se entrega con él a todo tipo de prácticas eróticas; en 322 imaginar que están teniendo relaciones con personas de su mismo sexo permiten a Ginevra y Renato disfrutar de su primera relación hetero; 330 termina con una situación romántica que no llegamos a saber si es real o producto de los anhelos amorosos de Nico; en 356 el anciano Max rememora mediante ensueños delirantes los momentos de intimidad que cuarenta años atrás disfrutara con Rancel; en 379 para Lytton Strachey masturbarse pensando en el joven que había visto en el tren es en cierta forma equivalente a haberse acostado con él.

En un plano distinto están las fantasías de los personajes explícitamente heterosexuales. En 91 Florencio se complace imaginando que se ha convertido en un prostituto callejero sin que quede claro si para dar servicio a las mujeres o a ambos sexos; en 90 y 137 son los sueños los que revelan el origen del bloqueo de los impulsos hacia las mujeres que padecen Fermín y Juanjo respectivamente; en 155 Jose Luis Ceveto menciona que para motivarse con las prostitutas tenía que hacerlas niñas en su mente; el hombre entrevistado de 160 concibe la posibilidad de tirarse a algún chico, aunque aparentemente no lo haya hecho nunca; en 165 el padre Del Bosque se deleita escuchando las fantasías masturbatorias del muchacho; la escena surrealista de 265 está concebida tanto para sorprender al espectador como para marcar la otredad de la experiencia homosexual; en 389 y como expresión de su pánico homosexual, Nacho se imagina lo doloroso que sería ser violado en la cárcel por los presos moros y turcos.

4.2.2.3.5 - Contraste con la sexualidad normativa

De las quinientas siete relaciones estudiadas, en doscientas nueve de ellas (el 41%) se percibe una clara diferencia en la representación de los momentos de intimidad homosexuales y los heterosexuales.

En las cintas que emplean la modalidad oculta, los amores convencionales son visibles, pero para atrapar el subtexto homosexual el espectador tiene que hacer un ejercicio mental adicional: en 1 equiparar la pareja que forman Francisco y Cuchirri con la de la Inglesita y el Piruli; en 3 saber comprender los verdaderos sentimientos del capitán Balcázar hacia el teniente Herrera; en 7 plantearse la naturaleza de la relación entre tío Pepe y Cástulo, al igual que entre Eduardo y su criado en 9; en 13 interpretar el sueño de Zanahoria y las pulsiones inconscientes que expresa; en 14 descifrar la inteligente escena de la bañera y el ingenioso juego de palabras que contiene; en 59 preguntarse qué piensa o siente Pablo mientras se queda mirando fijamente al borracho y duda si acercarse o no a él, entre otros ejemplos.

El caso de las películas que emplean la modalidad indirecta las relaciones heteronormativas son viables y se muestran explícitamente, en tanto a las prohibidas solo se puede aludir con bromas o malentendidos. Por poner algunos ejemplos, en 19 el resucitado capitán Contreras ama a Paca, pero declara su amor involuntariamente, en sueños, a un señor muy pesado que le asediaba; en 32 es un individuo siniestro el que persigue al gafe Urrutia, quien ama tiernamente a su novia; en 99 Cassen muestra gran facilidad para conquistar a las damas, pero cuando se traviste le asedia insistentemente un hombre maduro, lo cual le hace sentirse incómodo.

La ridiculización de las relaciones entre hombres para que contrasten con las deseables relaciones convencionales es otra forma frecuente de marcar su otredad: en 118, 129, 212 los mujeriegos protagonistas tienen que lidiar con grotescos mariquitas que pretenden seducirlos; en 392 las relaciones infantiles y risibles entre Jonás y Rafa quedan a muy baja altura si los comparamos con los apasionados encuentros entre los padres de éstos, la señora estupenda que es Reyes y el romántico jardinero Jacinto.

Puede ocurrir que la relación homosexual se omita o se muestre de forma muy limitada, mientras que la cámara se recrea en las escenas de sexo hetero cargándolas de erotismo, como ocurre en 125, 138, 296, 364, 368 y 378 entre otras. También puede ocurrir que el relato asocie sensaciones negativas a los momentos de intimidad entre hombres representados de forma antierótica para hacer más deseable la opción heterosexual, que aparece cargada de connotaciones positivas y en su caso de erotismo: 171, 193, 257, 349, 360, 385 o 429.

4.2.2.3.6 - Sexo y amor

Seis son las posibles combinaciones entre sexo y amor. La mayoría de las relaciones se distribuyen en tres grandes grupos. En ciento cincuenta y siete casos (32%) se trata de vínculos afectivos en los que sabemos que los implicados se quieren y disfrutan del sexo; en ciento cuarenta (28%) hay sexo, pero no amor; en ciento treinta y ocho (28%) no hay sexo ni amor. Menor peso tienen las treinta y cinco relaciones con sexo y amor no correspondido por alguna de las partes (7%), las diecinueve en las que hay amor no correspondido sin sexo (4%) y las nueve con amor correspondido sin sexo (2%).

Las relaciones con sexo y amor correspondido fueron rarísimas en el cine de la dictadura. Podríamos incluir aquí tres de principio de la posguerra, pero únicamente si atendemos a las lecturas ocultas que contienen los relatos: se trata de las amistades entre el Grajo y Mauro en 5, el tío Pepe y Cástulo en 7 y Eduardo con su criado en 9. A partir de 1945 hay un largo vacío hasta finales del régimen; del

tardofranquismo solo podríamos mencionar que en 114 se alude brevemente a dos jóvenes daneses que se han casado en Copenhague. Así pues, este tipo de relaciones solo pudieron representarse abiertamente con la llegada del sistema democrático. Como es lógico la gran mayoría de ellas son estables (83%) o cortas (15%), ya que en las esporádicas no hay tiempo para que surja el amor, y se dan principalmente en las relaciones de pareja sea cerrada o abierta, de noviazgo, amantes y follamigos.

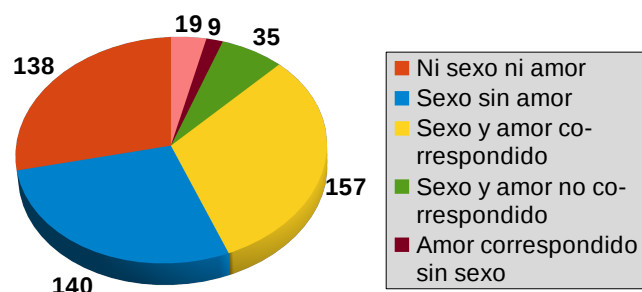


Gráfico 42: Número de relaciones según las combinaciones de sexo y amor

Fuente: elaboración propia

La relaciones con sexo pero sin amor también fueron escasas en el cine franquista, que habitualmente tenía que recurrir a distintos subterfugios para que el espectador las imaginara: 48, 89 y 101 emplean la metáfora del mordisco vampírico; 63, 80 y 125 recurren a malentendidos, insinuaciones o claras sugerencias. Únicamente las relaciones de Mauro con Darío en 107 y de Giovanni con su amante en 108 se expresan directamente. El sexo sin amor se da sobre todo en relaciones esporádicas (76%), y como la implicación es menor se producen sobre

todo en los encuentros ocasionales, el sexo pagado y entre algunos amigos con derecho a roce. En cuanto a las relaciones con sexo y amor no correspondido, la primera se vislumbra en 53, de 1964, en la que Juan de la Peña parece estar prendado de su joven amante bisexual, pero es a partir de 1977 cuando se plantea ya directamente en 142 (Pedro y Julio Alvear) y 145 (Valen y Javi).

Al contrario que en los tipos de relación que acabamos de mencionar, aquellas en las que no hay sexo fueron las más frecuentes mientras estuvo vigente la censura. De aquellas en las que no hay ni sexo ni amor encontramos entre 1939 y 1975 cincuenta y seis casos, el 72 % de las relaciones estudiadas de este periodo; en contraste, el porcentaje entre 1976 y 2010 es mucho más bajo, del 20%.

El amor no correspondido sin sexo se adivina ya en 21 (1955) cuando el taxista José declara, en broma o en serio, sus sentimientos a Juan. En 77 Emilio parece haberse enamorado de Ricardo quien queda en la duda, pero ambos mueren antes de culminar su relación. En 95 el bancario Santiago se ha enamorado de Adela sin saber que ella era en realidad un hombre. A partir de 1976 hay otros dieciséis ejemplos, entre otros Eduardo y Miguel en 141, Domingo y el padre Francisco en 173; Pepe y Mario en 185, Diego y David en 280, Ricardo y Valentín en 303, Pablo y Pedro en 423.

Por último, el amor correspondido sin sexo es el que podría interpretarse tiene lugar entre Santiago y Carlos en 3, Marcelino y Alí Ben Amar en 83, así como Néstor y Marcos en la versión censurada española de 102. Se trata de amistades íntimas que no transgreden el límite del sexo, como Antonio y su amigo en 177, Jaume y Pere en 324, Angel y Edu en 349.

5 – CONCLUSIONES

Ayándonos en un conjunto de conceptos y herramientas teóricas provenientes de diferentes disciplinas hemos culminado con éxito un doble ciclo de investigación inductiva/deductiva. Para comenzar hemos explorado las representaciones de la sexualidad entre hombres en una vasta muestra de producciones europeas y americanas con objeto de analizarlas cualitativamente e inferir una taxonomía de modalidades de representación de la sexualidad entre hombres. Esta primera fase de investigación inductiva nos ayudaría a contextualizar la muestra de cine español que sería objeto de un análisis cuantitativo más minucioso. En esa segunda fase procedimos a estudiar con más detalle los largometrajes españoles, la forma en que estaban contruidos los personajes homo o bisexuales y las relaciones que se establecían entre ellos. Formulamos unas hipótesis y estudiamos películas, personajes y relaciones de acuerdo a determinadas variables; el análisis de los datos nos ha permitido hacer algunas generalizaciones acerca de cómo el cine español ha representado esta realidad entre 1939 y 2010.

Revisemos ahora las informaciones más relevantes que hemos obtenido de nuestro objeto de estudio en cada uno de los tres bloques de los que ha constado la investigación para así poder valorar las aportaciones de esta tesis al conocimiento científico, sugerir nuevas líneas de investigación, así como verificar si se han cubierto los objetivos y si las hipótesis que habíamos planteado se cumplen.

5.1 - Hallazgos teóricos

Al igual que hemos acudido a un conjunto de conceptos provenientes de distintos campos del saber para poder dar hondura a nuestro análisis de los discursos cinematográficos y el imaginario que han creado acerca de la sexualidad entre hombres, pensamos que nuestra investigación puede ser de interés para cada una de las disciplinas en las que nos hemos apoyado.

En primer lugar, al estudiar someramente los debates que se han producido en el seno del pensamiento teológico acerca de la sodomía, ha quedado claro que en ellos se enraízan las actuales luchas de discursos en torno a la homosexualidad que tienen su reflejo en el cine actual. Partiendo de un cristianismo primitivo en el que la mujer tenía mucho mayor protagonismo y la sexualidad entre hombres probablemente estuviera mucho menos problematizada, las iglesias cristianas recrudescieron siglo tras siglo la intervención en la sexualidad masculina para combatir todas las formas no procreativas de obtener placer sexual, pero particularmente la que tenían lugar entre hombres. El término *sodomía*, que inicialmente englobaba prácticas muy diversas tuvo tendencia a especializarse para designar a las que tenían lugar entre varones, especialmente a raíz de la aparición de ciertas traducciones bíblicas que daban a entender que los hombres de las ciudades de Sodoma y Gomorra eran homosexuales. Pero como hemos podido comprobar este es un asunto que está en plena discusión. En el cine de primera mitad del siglo XX parece predominar aún la concepción de que los pecados de las ciudades bíblicas era el desenfreno sexual en un sentido general y la injusticia social, pero en otras ocasiones se asocia de forma más directa Sodoma con la homosexualidad. En todo caso, estas discrepancias en la traducción de ciertos pasajes claves de la Biblia nos habla de la intención por parte de algunos sectores de manipular la palabra de Dios con objeto de implementar una política sexual específica y quitar peso a la condena que hace el cristianismo de otras actitudes más dañinas para la sociedad, como la avaricia o la explotación laboral. Lo interesante es que estas mismas discrepancias en cuanto a lo que es moralmente condenable se refleja perfectamente en el cine de occidente sin que prácticamente el espectador encuentre rastros que le permitan aprehender sus orígenes.

Pero cuando seguimos indagando en la historia de la sexualidad, descubrimos otro asunto que afecta a la masculinidad de forma central, que igualmente tiene un claro reflejo en nuestras creaciones culturales y cuyo origen es difícil de detectar porque ha pasado a formar parte del hábitus. Se trata de la creación del homosexual como especie, la instauración de la dicotomía homosexual/heterosexual a partir del siglo XIX y la consideración de homosexuales y lesbianas como un tercer sexo. Las antiguas Grecia y Roma precristianas habían contemplado las amistades entre los varones con relativa liberalidad, tal como queda claramente expresado en su literatura y su mitología; daban un amplio margen para el desarrollo de la sexualidad y el afecto entre ellos, sin considerar que eso fuera incompatible con la procreación, la existencia de la familia o el sostén del estado. Pero el cine nació a finales del siglo XIX, en un contexto sociocultural concreto que ha condicionado de modo radical la forma en que se representan las relaciones entre los hombres. La masculinidad había sufrido una intervención intensiva que había desembocado en la creación de dos categorías de hombres supuestamente excluyentes: el heterosexual y el homosexual. Hemos comprobado que con frecuencia el cine ha servido como correa de transmisión de la ideología dominante y ejerció la violencia simbólica sobre los disidentes sexuales, básicamente silenciando esa realidad, manipulando las emociones del espectador, ridiculizando o negativizando a los homo y bisexuales, o asignándoles un destino fatal. El cine occidental refleja con claridad el daño que la implantación de esta dicotomía ha hecho a la masculinidad en su conjunto: la tensión a la que están sometidos los varones en nuestro entorno cultural para que se decanten hacia la heterosexualidad, la intensa vigilancia a la que están sometidos para detectar cualquier indicio sospechoso, el miedo a ser etiquetados, el pánico homosexual, la disgregación de que son objeto quienes se hayan desviado de la norma heterosexista, la formación de exogrupos, la desvirtuación de las relaciones entre varones, tanto de las igualitarias como las de aquellas en las que hay una diferencia de género o de edad. En este sentido, pensamos que es digna de consideración la propuesta que hemos hecho para que aclaremos conceptualmente los términos *pederastia* y *pedofilia*, ya que su empleo como sinónimos refleja que en nuestro contexto no se distingue claramente entre las relaciones consensuadas que puede mantener un adulto con un adolescente y la atracción que puede sentir hacia los niños menores de trece años, lleven o no a actos corporales.

A medida que avanzaba la investigación hemos podido crear nuestros propios constructos teóricos, que esperamos sean de interés para la comunidad académica. Tal vez el más relevante sea la teoría que hemos concebido acerca del armario como una construcción social. El concepto inicial de armario que manejábamos era tal vez demasiado simple: un homosexual esta fuera del armario si da a conocer su homosexualidad públicamente o está dentro si la oculta. Pero prestar atención a un conjunto amplio de relatos que nos hablaban de las vivencias íntimas de los personajes masculinos que se encuentran en esa tesitura nos hizo caer en la cuenta de que el armario afecta a todos los hombres, no solo a un grupo de ellos, y que hay

distintos grados de ocultación; hemos constatado además la importancia que tienen los actos de habla en la dinámica del armario, desde el silencio hasta la etiquetación social, que hemos considerado un acto de habla realizativo (regulativo y constataativo) que suele modificar de forma radical la consideración social que se tiene del individuo etiquetado.

Otra herramienta teórica que pensamos puede aplicarse fructíferamente al análisis de la conducta sexual de los personajes es la escala Kinsey, ya que tanto los hombres de carne y hueso como los personajes de los relatos pueden tener una mayor o menor conducta homosexual en alguna época de su vida. Con objeto de solventar algunos inconvenientes de la escala que concibió originalmente Alfred Kinsey, hemos propuesto aquí dos escalas multidimensionales, una sincrónica y otra diacrónica. El apego afectivo, el deseo sexual y los actos sexuales no tienen por que ir dirigidos siempre a un solo sexo, sino que puede haber un mayor o menor grado de ambivalencia. Además, las personas pueden experimentar cambios a lo largo de su biografía en cada uno de estos tres aspectos. Estas escalas podrían ser adaptadas y aplicadas por los profesionales de la sexología y la psicología, pero también por quienes deseen construir personajes redondos y con cierta complejidad psicológica cuyas preferencias sexuales y sentimentales evolucionan a lo largo del tiempo y se alejan de los estereotipos.

El de los estereotipos, por cierto, es uno de los asuntos en los que pensamos hemos podido hacer alguna aportación válida. La información que encontrábamos sobre este asunto en la literatura era un tanto confusa. Familiarizarnos con la forma en que el cine caracterizaba a gran número de personajes nos indujo a elaborar nuestra propia teoría en el que proponemos que hay siete tipos más proclives a aparecer representados de forma estereotipada y seis los rasgos de estereotipación que se pueden emplear para describir sus actos y su papel en el desarrollo de la trama; cada personaje estará más o menos estereotipado según los rasgos de estereotipación se hayan empleado en su caracterización. Esto nos ha llevado también a proponer una tipología de los hombres que disfrutaban de la sexualidad con otros hombres basada en diez factores, entre otros el grado de masculinidad, su puntuación en la escala Kinsey, el autoconcepto, su identidad sexual y su grado de ocultación o armario. Tener en cuenta todos estos factores puede ayudar al guionista que desee integrar en la trama a personajes masculinos poco convencionales.

Otro concepto que nos hemos esforzado por refinar es el de la matriz sexista, el cual nos ayuda a comprender que los disidentes transgénero son todos aquellos que cuestionan de alguna forma la extrema polaridad entre lo masculino y lo femenino presente en nuestra cultura. Nos hemos referido a otros momentos históricos y sociedades en las que ser afeminado, hermafrodita o travesti podía tener incluso connotaciones positivas. Pero en nuestro contexto estas disidencias suelen causar extrañeza, lo cual se refleja en el lugar en el que quedan ubicados estas personas en nuestro imaginario. El ridículo, ser relegado a funciones subalternas o ejercer profesiones muy específicas como la prostitución y el transformismo parece ser el destino de estos disidentes, y eso queda muy claro en nuestras creaciones cinematográficas.

Por lo demás, creemos que el apartado que hemos dedicado a los principales defectos metodológicos que hemos detectado en la literatura sobre el cine de temática homosexual puede ser útil para que la crítica gay no caiga en una especie de gueto científico y para que nos demos cuenta de que lo que hay que investigar son las formas en los que los poderes condicionan la vida sexo afectiva de los hombres en su conjunto.

5.2 - Resultados de la investigación inductiva

Las más de mil doscientas películas que hemos revisado en busca de representaciones de la sexualidad entre hombres ha posibilitado que infiramos una taxonomía de modalidades de representación, la cual es una de las aportaciones más importantes de nuestro estudio. Habíamos partido de una lista reducida y unidimensional para terminar proponiendo un haz de modalidades basado en cinco criterios y con mucho mayor poder explicativo. Algunas de las modalidades como la ridiculizante en cuanto a la problematización o la carnavalesca en cuanto a la intención las incorporamos bien avanzada la investigación. Además, tras el estudio del cine de los años en que se impuso el silencio tras la segunda guerra mundial hemos podido acuñar dos conceptos que consideramos originales: el de la disonancia y el de la estereotipación diluida. Hemos podido así trazar un mapa del imaginario colectivo que los occidentales compartimos en torno a esta faceta de la masculinidad.

Esta cartografía revela mucho acerca de varias cuestiones: la forma en que el varón occidental lidia con sus impulsos homosexuales; la evolución que han experimentado nuestras concepciones acerca de asuntos como la homosexualidad entre adultos, la bisexualidad del varón, la pederastia, la pedofilia y la sexualidad infantil; la consideración social en la que se tiene a las personas transgénero y la medicalización en que está sumida la transexualidad; la forma en que el cine colabora en la polarización entre la masculinidad y la feminidad ideales, así como en la instauración de la dicotomía heterosexual/homosexual. Abre además sugerentes interrogantes que podrían ser el germen de futuras investigaciones, entre otras: ¿hasta qué punto

influye en el espectador masculino estas representaciones?; ¿qué dice del individuo el hecho de que sea aficionado a las películas de determinados directores o seguidor de determinados actores?; ¿por qué el cine de temática gay reproduce con tanta frecuencia los mecanismos de dominación que difunden las películas que tienen como intención problematizar la sexualidad entre hombres?.

La existencia de una lucha de discursos en nuestras creaciones culturales se ha hecho evidente a medida que avanzábamos en nuestra investigación. Incluso en las épocas en las que la censura impedía la mención explícita de estas realidades, hemos detectado una clara diferencia entre las cintas cuya intención es problematizar la sexualidad entre hombres y las que pretenden ofrecer una visión normalizadora, denunciar los efectos negativos de la homofobia social u ofrecer una visión carnavalesca y transgresora. Podemos en este sentido concluir que hay un pensamiento hegemónico que o bien oculta o bien problematiza la sexualidad entre hombres empleando una o varias de las modalidades en cuanto a la problematización (ridiculizante, moralizante, marginalizadora, envilecedora, patologizadora y fatalista), a las que habría que sumar la modalidad antierótica, que se encarga de manipular el afecto sexual asociándolo a emociones negativas como la inquietud, el miedo, la vergüenza, o el asco. En contraposición, hay básicamente cuatro formas de oponerse a ese pensamiento hegemónico que se pueden combinar en el mismo relato: mostrar ámbitos sociales en los que los disidentes sexuales son aceptados como son (intención normalizadora), cuestionar la homofobia, la bifobia y la transfobia social denunciando los efectos negativos que tiene en sus víctimas (intención reivindicativa), transgredir abiertamente mediante la burla y el humor los límites que impone al individuo la matriz sexista (intención carnavalesca), y mostrar escenas en las que el afecto sexual aparece asociado a las emociones positivas que de forma natural acompañan a la intimidad sexual (modalidad erótica). En este sentido, la distinción conceptual que hemos hecho entre erotismo y antierotismo es otra de las aportaciones que consideramos puede tener interés a la hora de analizar las escenas que representan las situaciones íntimas entre los personajes y comprender la intención subyacente.

5.3 - Resultados de la investigación deductiva

En la última fase de la investigación hemos estudiado cuatrocientas cuarenta y ocho largometrajes españoles de 1939 a 2010, de los cuales ochenta y cuatro son coproducciones. Hemos realizado un análisis en tres niveles: el de la película, el de los personajes, cuyo número asciende a mil diecisiete, y el de las relaciones entre los personajes, que son quinientas veintinueve.

El hecho de que hayamos elegido un periodo tan amplio nos ha permitido documentar ampliamente el cambio en el régimen de discursos que se produjo entre la dictadura militar y el periodo democrático; hemos podido además precisar los momentos de mayor o menor apertura durante el régimen franquista, y la evolución en las formas de representación durante las décadas en las que hemos gozado de libertad de expresión. Nos hubiera gustado poder escarbar en los restos que quedan del cine mudo y sonoro anterior a 1939 en busca de representaciones de la sexualidad entre hombres, pero esa es una investigación que está por hacer. En todo caso, pensamos que nuestra aportación es aquí especialmente valiosa, ya que hemos sacado a la luz buen número de películas que la crítica había ignorado y concretado qué tratamiento daban al asunto determinadas cintas de las que solo se hacían vagas menciones; así mismo, hemos documentado gran cantidad de escenas breves que representan momentos de intimidad entre hombres en relatos dirigidos al público general, lo cual esclarece en gran medida la forma en que el séptimo arte participa en la socialización secundaria del varón en cuanto a su sexualidad se refiere. Esperamos que esto estimule futuras investigaciones. Contrastemos ahora las hipótesis que enunciamos en su momento.

Hipótesis nº 1 - Se ha producido un cambio significativo a lo largo de estas últimas siete décadas en el tratamiento que el cine español ha dado a la sexualidad entre hombres.

Efectivamente, hemos podido documentar cambios en muchos aspectos. En primer lugar en cuanto a la explicitud con la que se ha representado esta realidad. Durante la dictadura la censura cinematográfica obligaba a los creadores a aludir a estos asuntos mediante metáforas, insinuaciones o bromas. A partir de 1967 es cuando empieza a plantearse de forma directa, y una vez eliminada la censura las antiguas formas de representación siguieron empleándose como recurso narrativo, pero disminuyeron en frecuencia. En cuanto al peso en la trama de los personajes homo o bisexuales se aprecia un aumento gradual de los relatos integradores. En relación a la intención, el número de películas con intención carnavalesca ha permanecido estable desde su resurgir a mediados de los años cincuenta hasta el presente, aunque tuvo su momento culminante en el tardofranquismo; las de carácter reivindicativo, todas ellas rodadas durante el periodo democrático, son sumamente escasas; las normalizadoras sin embargo han aumentado hasta el punto de ponerse al mismo nivel que las problematizadoras, que en todo caso han sido siempre las más numerosas. Por lo demás, se aprecia un claro descenso a partir de los años ochenta de los mensajes homófobos que animan al

espectador para que adopte actitudes de violencia sea verbal o física contra los homo o bisexuales, y un aumento muy significativo de los mensajes homófilos. Atendiendo a las modalidades en cuanto a la problematización, es significativo comprobar que en tanto la modalidad ridiculizante y en menor medida la fatalista aparecen desde el principio del periodo estudiado, los discursos marginalizadores, patologizadores y envilecedores comienzan a cobrar fuerza a partir de los años sesenta para quedar instalados definitivamente en nuestro imaginario sin haber descendido significativamente durante los últimos años. Esto nos habla de la implantación de un nuevo régimen de discursos: del silencio y la ocultación se pasaba a un mayor refinamiento en las formas de ejercer la violencia simbólica contra los disidentes sexuales, y a una lucha de discursos con quienes ofrecían visiones alternativas.

Es significativo que hasta 1976 no encontremos ningún niño en las películas de la muestra, ni salvo alguna excepción aislada ningún adolescente, lo cual nos habla de una ocultación de la sexualidad del menor durante el régimen franquista. Hemos comprobado además cómo durante los primeros años de la transición fue relativamente frecuente mostrar el cuerpo de infantes y adolescentes en las pantallas, pero que gradualmente los creadores han parecido tener más tapujos al respecto. En cuanto a las relaciones entre los personajes, aquellas en las que hay sexo y amor correspondido fueron casi imposibles de representar en el cine franquista, que reiteradamente transmite la idea de que los vínculos sexuales y afectivos entre hombres no pueden culminarse con éxito. En lo que se refiere a los actos sexuales, si durante la dictadura solo se podían representar prácticas como los besos en la boca, el sexo anal o los tocamientos mediante metáforas, bromas o malentendidos, a partir de la eliminación de la censura se han podido llevar a la pantalla de forma más directa, aunque nuestro cine ha sido más bien escaso en su homoerotismo.

Hipótesis nº 2 - Existe un notable paralelismo entre nuestras creaciones cinematográficas y el cine europeo y americano en cuanto a las formas que ha tenido de representar la sexualidad entre hombres.

Aunque a priori pudiéramos pensar lo contrario por lo prolongada que fue la dictadura militar, efectivamente se aprecian muchas similitudes. A pesar de la sangrienta guerra civil que nos destruyó, entre 1939 y 1945 aún se podía abordar el asunto que nos ocupa con cierto desenfado aunque fuera de refilón, en sintonía con el cine de entreguerras. Tras la segunda guerra mundial se impuso el silencio no solo en nuestro país, sino en casi todos los occidentales, aunque en lugares como Inglaterra y México hubo en determinados momentos algo más de liberalidad al tratar estos asuntos. El empleo de las representaciones metafóricas de las relaciones y de los genitales, así como el uso de la disonancia para conseguir que el espectador dude de la orientación de determinados personajes y de la estereotipación diluida para insinuar su homosexualidad se dieron en nuestra cinematografía de forma muy similar al resto de los países. En España, igual que en el resto de occidente, la modalidad indirecta resurgió a mediados de los años cincuenta. Algo más de retraso tiene nuestro país en el resurgir de la modalidad directa debido a la permanencia de la censura cinematográfica hasta 1977; si bien a partir de 1967 ya detectamos de forma excepcional algunas cintas que plantean de forma directa la homosexualidad, la modalidad directa no se impondría hasta la transición. Al igual que en el resto de las cinematografías, los recursos propios de las antiguas formas de representación pervivieron y siguieron empleándose como estrategia narrativa. Por lo demás, el aumento en la frecuencia de las películas integradoras y normalizadoras, así como las cintas de temática gay es similar.

Hipótesis nº 3 - En el cine español se aprecia una lucha de discursos entre distintos puntos de vista acerca de la sexualidad entre hombres.

Si, sin duda, y desde el principio del periodo estudiado. Desde el final de la guerra civil y durante el franquismo encontramos algunos ejemplos en los que los cineastas intentaban colar mensajes normalizadores y carnalescos, aunque los discursos problematizadores, especialmente los moralizantes, siempre tuvieron más fuerza durante la dictadura. En el periodo democrático la complejidad en la lucha de discursos es mayor. Como hemos comentado existe un pensamiento hegemónico que problematiza la sexualidad entre hombres empleando una o varias de las modalidades en cuanto a la problematización además de la modalidad antierótica, y como contrapartida están las películas que lanzan mensajes normalizadores, las reivindicativas y las carnalescas, así como las que recrean las escenas de intimidad con un erotismo no problematizado. Aunque las cintas cuya intención es problematizar la sexualidad entre hombres han continuado siendo mayoritarias, el aumento de los mensajes normalizadores es muy significativo. El cine de carácter reivindicativo sin embargo ha tenido un desarrollo muy limitado en nuestro país, y el carnalesco después del auge que experimentó en los setenta ha bajado en frecuencia. Pero además de la homosexualidad en sí, hay asuntos como la bisexualidad masculina, la transexualidad, la pedofilia, la pederastia, la sexualidad infantil, el matrimonio homosexual y la adopción, en torno a los cuales hemos podido comprobar existen distintos puntos de vista y que suscitan debates en el seno de nuestra sociedad.

Hipótesis nº 4 - La representación de los personajes y de su intimidad sexual y afectiva difiere significativamente en relación al público objetivo al que va dirigido, es decir, en relación a su tendencia

pragmática.

Hemos podido comprobar que en las sesenta y una películas de temática gay los personajes suelen ser más redondos, estar menos estereotipados y su caracterización ser menos negativa que los representados en las películas dirigidas al público general. Especialmente el cine heterocentrado es proclive a buscar que el espectador se desidentifique de los personajes homo o bisexuales, y para ello emplea con abundancia la ridiculización y la negativización; es también porcentualmente más proclive a lanzar mensajes claramente homófobos, en tanto la homofilia, sin ser exclusiva del cine de temática gay, es mucho más frecuente en éste. Hemos detectado también que el cine de temática gay es porcentualmente más proclive al drama que a la comedia, y a los subgéneros romántico y psicológico. Además, es mucho más tendente a emplear la modalidad directa, en tanto las modalidades indirecta, oculta y sugerida son más características del cine dirigido al gran público que aborda estos asuntos. El cine dirigido al público general tiene con una frecuencia muy significativa una intención problematizadora, en tanto el de temática gay tiende más a la normalización, la reivindicación y la transgresión carnavalesca. Los momentos de intimidad entre hombres tiene más connotaciones negativas en las películas dirigidas al público general, que o bien los representa sin erotismo alguno o bien emplea el antierotismo; además, con una frecuencia significativa marcan un contraste entre las relaciones heterosexuales, mostradas como más deseables, y las homosexuales. Por lo demás, en las cintas de temática gay se concentran la mayoría de las escenas con algún grado de erotismo, más proclives también a combinar el erotismo con el antierotismo.

Hipótesis nº 5 - La construcción del personaje en el cine es diferencialmente significativa en relación con su identidad sexual y la orientación de su deseo.

Esto es particularmente cierto en el caso de los hombres con identidad de género femenina, que son frecuentemente ridiculizados, suelen aparecer estereotipados y normalmente están contruidos con la intención de que el espectador masculino se desidentifique de ellos y de lo que representan; la orientación de su deseo suele concebirse como inalterable, por lo cual en su mayoría se ubican en la puntuación 6 de la escala Kinsey; la idea que se transmite mayoritariamente es que su condición es innata. Hemos comprobado además que nuestro cine asigna en un porcentaje significativo a los individuos con identidad de género femenino dos ocupaciones específicas: el de transformista y el de prostituta, actividades que con frecuencia se compatibilizan; el porcentaje es aún mayor en el caso de los transexuales, quienes suelen estar representados o bien como mujeres hiperfemeninas o bien como seres deliberadamente risibles y grotescos. También hay una clara diferencia en la forma en la que nuestro cine representa al hombre heterosexual (Kinsey 0 y 1) que se ve envuelto en alguna situación equívoca o que experimenta un acercamiento sexual no deseado, ya que suele positivizarlo en mayor medida que a los personajes homo o bisexuales, y normalmente lo que se busca es que el espectador se identifique con ellos. Por el contrario nuestro cine tiende a construir a los personajes homosexuales (Kinsey 6 y 5) de tal forma que nos desidentifiquemos de ellos, bien ridiculizándolos, bien negativizándolos, y emplea con frecuencia marcas visuales para hacerlos fácilmente reconocibles, especialmente en el caso de los mariquitas y los gais. Significativamente esto no ocurre tanto con los más propiamente bisexuales (Kinsey 2, 3 y 4), que normalmente no son tan fáciles de reconocer visualmente, y en los que el porcentaje de identificación y desidentificación es más parejo; por lo demás, nuestro cine parece preferir negativizar más que ridiculizar al personaje bisexual y suele representarlo de forma menos estereotipada que a los homosexuales.

Hipótesis nº 6 - El cine español en la construcción de los personajes homosexuales y bisexuales les atribuye características antisociales y les depara un destino trágico, con una frecuencia significativa.

Efectivamente, los disidentes sexuales suelen aparecer aislados del cuerpo social y desenvolverse en ámbitos marginales con frecuencia, especialmente en el cine heterocentrado y en las películas con intención problematizadora, aunque esto ha cambiado de forma significativa en las últimas décadas con la proliferación de las cintas integradoras y con intención normalizadora. En cuanto al destino que se les asigna en el relato, más de la mitad de los personajes en los que ese destino es reconocible tiene un final nefasto (entre otros la muerte, el suicidio, el ridículo, la soledad y el descrédito social). Algo menos de la mitad tiene un final afortunado. No obstante, si restamos de este porcentaje a los personajes que tienen como final feliz el amor heteronormativo, y a todos aquellos en los que el relato, a pesar de otorgarles un desenlace aparentemente positivo, recrea ese final de tal forma que despierte un extrañamiento en el espectador ante tal posibilidad, nos encontramos con que solo una tercera parte de los desenlaces son realmente favorables a la experiencia homosexual.

6 - FUENTES

6.1 - Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, E. R. (2003). *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Adam Donat, A. y Martínez Vidal Á. (2004). "Consideraciones sobre tal repugnante tendencia sexual": la homosexualidad en la psiquiatría del franquismo. *Orientaciones: Revista de homosexualidades. Represión Franquista*, 7, 51-72.
- EFE (02/07/2010). *A Intereconomía le sale caro el "los homosexuales no son normales"*. Público. Recuperado de <http://www.publico.es/>
- Alfeo Álvarez, J. C. (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* Tesis Doctoral. Facultad de ciencias de la información de la Universidad Complutense de Madrid.
- Alfeo Álvarez, J. C. (1998). Evolución en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers feministes* 6, 143-159. Castelló: Universitat Jaume I
- Alfeo Álvarez, J. C. (1999). La representación de la cuestión gay en el cine español. *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, 287-304. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España
- Alfeo Álvarez, J. C. (2009). Evolución en la representación de las experiencias lésbica y homosexual en el cine español; divergencias, implicaciones y visibilidad pública. *Revista Santiago de la Universidad de Oriente (Cuba)*, 772-790.
- Alfeo Álvarez, J. C. et al. (2011). Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados. *Revista Icono14 Año 9, Vol, Especial*, 05-57. Recuperado de <http://www.icono14.net>
- Allport, G. W. (1977). *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Amnistía Internacional (2000). *Diversidad*, 2. Recuperado de <http://www.es.amnesty.org/temas/diversidad-afectivo-sexual/boletines/>
- Amnistía Internacional (2010). *Diversidad*, 27. Recuperado de <http://www.es.amnesty.org/temas/diversidad-afectivo-sexual/boletines/>
- Amo, A (1975). *Comedia cinematográfica española*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Añoover Díaz, R (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/2330/1/ucm-t17208.pdf>
- Arenas, R. (1992). *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Aristófanes (2004). *Las nubes; Lisistrata; Dinero*. Madrid, Alianza Editorial.
- Arnalte, A. (2003). *Redada de violetas*. Madrid: Esfera de los Libros.
- Arnalte, A. (2004). Galería de invertidos. Vida cotidiana de los homosexuales en las cárceles de Franco. *Orientaciones: Revista de homosexualidades. Represión Franquista*, 7, 101-112
- Arroyo Fernández, M. D. (2011). Pepi, Luci, Bom... Transgresión sexual y cultura popular. *Revista Icono14 Año 9, Vol, Especial*, 256-274. Recuperado de <http://www.icono14.net>
- Arroyo Fernández, M.. (1997). *Diccionario de escuelas de pensamiento o ismos*. Madrid: Alderabán.
- Arroyo Fernández, M. (1998). El humor y los estudios de género. *La ventana, revista de estudios de género*, Universidad de Guadalajara (México) 7, 348-358.
- Arroyo Fernández, M.. (1999). *La picardía Mexicana: un enfoque constructivista*. Tesis de Maestría. Ohio: Bowling Green State University
- Arroyo Fernández, M. (2002). Monosexismo y bifobia. *Sexpol (Revista de información sexológica de la Fundación Sexpol)*, 48, 10-12
- Arroyo Fernández, M. (2003). Las relaciones de poder penetran en los cuerpos: el caso del varón occidental. *Sexpol (Revista de información sexológica de la Fundación Sexpol)*, 53, 23.
- Arroyo Fernández, M. (2011). Empujados hacia la muerte. Guiones trágicos para los hombres que aman a otros hombres. *Revista Icono14 Año 9, Vol, Especial*, 58-97 Recuperado de <http://www.icono14.net>
- Austin, John Langshaw (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Baer, H. (2009). *Dismantling the Dream Factory: Gender, German Cinema, and the Postwar Quest for a New Film Language*. New York: Berghahn Books
- Bagemihl, B. (1999). *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*. New York, St Martin's Press
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente*. Madrid: Fundamentos.
- Bang, H. (2011). *Mikael*. Barcelona: Egales
- Barr, C. (1974). *Laurel & Hardy*. Berkeley: University of California Press
- Barrios, R. (2003). *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. New York and London: Routledge.
- Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Calden. Ediciones de la Bahía
- Bajtín, M. (1971). Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa. *ECO*, vol. 23, N° 129, 311- 338
- Bayly, J. (2006). *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Planeta
- Becerra Fernández, A. (Ed.) (2003). *Transexualidad. La búsqueda de la identidad*. Madrid: Díaz de Santos.
- Beck, J. and Rodríguez Ortega, V. (Eds.). (2008). *Contemporary Spanish cinema and genre*. Manchester (UK): Manchester University Press,
- Beltrán Villalva, M. (1990). Sobre el lenguaje como realidad social. *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, 7, 33-55
- Benavent, Francisco Maria (2000). *Cine español de los 90*. Bilbao: Mensajero.
- Benet i Jornet, J. M. (1996). *Testamento*. Madrid: Antonio Machado
- Benshoff, H. M. (1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Benshoff, H. M. (2007). Representing (Repressed) Homosexuality in the Pre-Stonewall Hollywood Homo-Military Film. En *Sconce, Jeffrey* (Ed.) *Sleaze artists: cinema at the margins of taste, style, and politics*. Duke University Press (pages 71-94)
- Belbel, S. (2009). *Caricies*. Barcelona: Edicions 62
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (1997). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu
- Berzosa Camacho, A. (2012). *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/>
- Biblia de Jerusalén (1994). Madrid: Alianza
- Biblia Sacra. Vulgatae Editionis. Sixti V. et Clementis VIII. (2005). Recuperado de <http://www.bibles.org.uk>

- BOE (1963). Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las «Normas de censura cinematográfica» BOE número 58 de 8/3/1963, 3929 - 3930. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- BOE (1970). Ley 16/1970, de 4 de Agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social. BOE 187 de 6/8/1970, 12551 - 12557. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado..
- BOE (1977). Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas BOE 287 de 1/12/1977, 26420 - 26423. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- BOE (2005). *LEY 13/2005*, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio. BOE 157 de 02/07/2005, 23632 - 23634. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- BOE (2007). Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas. BOE 65 de 16/3/2007, 11251 - 11253. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- Bonet Rigo, B. (1988). *El mar*. Barcelona: Tres i Quatre
- Boswell, J. (1998). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad: los gays en Europa occidental desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el siglo XIV*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Boswell, J (1995). *Same-Sex Unions in Premodern Europe*. New York: Vintage Books
- Borrillo, D. (1997). Uniones del mismo sexo y libertad matrimonial, *Jueces para la democracia* 35, 15- 19
- Bourdieu, P. (1996). La dominación masculina. La ventana, revista de estudios de género, 3, 7-95. Universidad de Guadalajara (México).
- Bourdieu, P. (2002). *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del Zorzal
- Brenan, G. (1974). *Al sur de Granada*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Brizendine, L. (2009). *El cerebro femenino*. Barcelona: RBA
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona. Debolsillo
- Burt, S. (1996). Review: As You Like It. *Transition*, 69, 116-144. Indiana University Press
- Burroughs W. S. (1989). *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Anagrama
- Butler, J. (1999). Sujetos de sexo/género/deseo. En N. Carbonell y M. Torras (Comps.). *Feminismos literarios*, 25-76. Madrid: Arco/Libros.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: feminismo y subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314
- Cain, J. M. (1985). *El cartero siempre llama dos veces*. Barcelona: Mundo Actual de Ediciones
- Calvo-Sotelo, Joaquín (1959). *La visita que no tocó el timbre : comedia en tres actos y en prosa*. Madrid: Alfíl.
- Campillo Álvarez, J. Enrique (2003). Biología del transgenerismo. En Antonio Becerra Fernández. (Ed.). *Transexualidad. La búsqueda de la identidad*, 19-32. Madrid: Díaz de Santos.
- Cannon, J. R. (2005). The Bible, Christianity & Homosexuality. Recuperado de <http://www.truthsetsfree.net/study.doc>
- Cano Gestoso, J. I. (1993). *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología.
- Cantarella, E. (1991). *Según Natura: La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid: Akal
- Caparrós Lera, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Ariel
- Caparrós, M. (2006). Muxes de Juchitán. *Surcos en América Latina*, 11. Recuperado de <http://www.surcos.net/verarticulo.php?iddocumento=165>
- Capote, Truman (1985). *A sangre fría*. Barcelona: Bruguera.
- Capozzola, Christopher (2007). Fifty years of Tea and Sympathy. The Gay & Lesbian Review Worldwide Issue 14.1. Recuperado de <http://www.thefreelibrary.com/Fifty+years+of+Tea+and+Sympathy-a0157255685>
- Carrasco, R. (1985). *Inquisición y represión en Valencia: Historia de los sodomitas (1565 - 1785)*. Barcelona: Laertes
- Casetti, F. y Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cela, C. J. (1977). *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*. Barcelona: Tusquets.
- Cela, C. J. (2002). *La colmena*. Madrid: Edaf
- Cencillo, L. (2002). *Homosexualidad y paradojas sociales*. Madrid: Syntagma Ediciones.
- Cesarman, F. (1998). *L'oeil de Buñuel*. Paris: Editions du Dauphin
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa de la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Chaucer, G. (1957). *The works of Geoffrey Chaucer*. Boston: Houghton Mifflin. Recuperado de <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/Cha2Can.html>
- Chiñas, B. N. (1992). *The Isthmus Zapotecs: a Matrifocal Culture of Mexico*. Fort Worth : Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Colegio Oficial de Psicólogos, et al. (2002). Dinámicas familiares, organización de la vida cotidiana y desarrollo infantil y adolescente en familias homoparentales. Recuperado de <http://web.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/maria.pdf>
- Coll, J. L. (1976). *El diccionario de Coll*. Barcelona: Planeta.
- Congregación para la educación católica (2005, 4 de Noviembre). Instrucción sobre los criterios de discernimiento vocacional en relación con las personas de tendencias homosexuales antes de su admisión al seminario y a las órdenes sagradas. Libreria Editrice Vaticana. Recuperado de http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccatheduc/documents/rc_con_ccatheduc_doc_20051104_istruzione_sp.html
- Cortazar, J. (2006). Rayuela. Madrid: Punto de lectura
- Craft C. (1984). Kiss Me with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula Representations* 8, 107-133
- Cristobal, R. (2007). *La homosexualidad en el cine español*. Madrid: Ediciones Irreverentes
- Cristobal, R. (2010). *La homosexualidad en el cine*. Huelva: Niebla
- Crisp, Q. (1997). *The Naked Civil Servant*. London: Penguin Books
- Crusells, M (1998). El cine durante la guerra civil española. *Comunicación y sociedad*, Vol XI, 2, 123-152
- Delibes, M. (2000). *Diario de un jubilado*. Barcelona: Destino
- De la Iglesia, Á. (1968). *Fulanita y sus Menganos*. Barcelona: Planeta
- Diamond, M. and Sigmundson, H. K. (1997). Sex Reassignment at Birth: Long-term Review and Clinical Implications. *Archives of Pediatrics and Adolescent Medicine*, 151. 298-304
- Díaz Rojo, J. (2002). Pedofilia y pederastia. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/cajetin/pedofil.html>
- Dominguez Morano, C. (2001). *Los registros del deseo: del afecto, el amor otras pasiones*. Desclée De Brouwer. Bilbao 2001

- Dyer, R. (1977). Homosexuality and Film Noir. *Jump Cut*, 16, 18-21
- Dyer, R. (1990). Less and More than Women and Men: Lesbian and Gay Cinema in Weimar Germany. *New German critique*, 51, 5 -60
- Dyer, R. (2002). The image of the homosexual as a sad young man. En Coming out as Go In. *The culture of queers*, 116 -136. New York. Routledge
- Dyer, R. (2006). Cine negro desviado. Archivos de la filmoteca: *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 48, 44-69
- Dyer, R. et al. (1982). *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Laertes.
- Edgerton, R. B. (1964). Pokot Intersexuality: An East African Example of the Resolution of Sexual Incongruity. *American Anthropologist (New Series)*, Vol. 66, 6 (1) 1288-1299.
- Edwards, J. (2009). *Eve Kosofsky Sedgwick*. London and New York: Routledge
- Elias, N. (1989). *El proceso de civilización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Espada, A. (2000). *Raval. Del amor a los niños*. Barcelona: Anagrama
- Esquirol M. y Fecé J.L. (2001). Un freak en el parque de atracciones: Torrente, el brazo tonto de la ley. *Archivos de la Filmoteca*, Oct. 2001, 26-39
- Evans, P. W. (1998). *Las películas de Luis Buñuel: la subjetividad y el deseo*. Barcelona: Paidós Iberica
- Eskridge, W. N. (1993). *A History of Same Sex Marriage*. Faculty Scholarship Series. Paper 1504. Recuperado de http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/1504
- Fass, P. S. (1993). Making and Remaking an Event: The Leopold and Loeb Case in American Culture. *The Journal of American History*, Vol. 80. Issue 3, 919-951
- Féray, J. C. (1981). Une histoire critique du mot "homosexualité", *Arcadie*, 325,11-21.
- Fernández Alarcón, V. (2006). Introducción a la investigación de las ciencias sociales. Recuperado de <http://upcommons.upc.edu/handle/2117/501>
- Fernández de Castro, C. (1995). *Kamasutra universal: el sexo alrededor del mundo*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Fernández de Quero, J. (2009). *Cine y educación para la ciudadanía*. Recuperado de <http://www.bubok.es/libros/15304/cine-y-educacion-para-la-ciudadania>
- Fernández-Flórez, D. (1968). *Alta costura*. Barcelona: Ediciones GP
- Fernández-Flórez, D. (1996). *Lola, espejo oscuro* Madrid: Biblioteca Nueva
- Festinger, L. (1993). La teoría de la disonancia cognoscitiva. *Psicothema*, vol. 5 nº1, 201-206
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI
- Freud, S. (1986a). Carta al doctor Friedrich S. Krauss sobre 'Anthropoptheyteia', en *Obras Completas Vol XI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1986b). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides). Descrito autobiográficamente (1911 [1910]), en *Obras Completas Vol XII*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1986c). Fetichismo (1927), en *Obras Completas Vol XXI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1986d). *La interpretación de los sueños I* (1900), en *Obras Completas Vol IV*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Friedman, R. C. (1988). *Male Homosexuality: a Contemporary Psychoanalytic Perspective*. New Haven and London: Yale University Press
- Gallardo Linares, F. J. y Escolano López, Víctor M. (2009). Informe diversidad afectivo-sexual en la formación de docentes. Málaga: Facultad de C.C.E.E. Recuperado de www.ojalamalaga.es
- Galvin, P. (1991). *Song For a Raggy Boy*. Dublin: Raven Arts Press
- Garber, M. (1995). *Viceversa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. New York: Touchstone
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García Rodríguez, J. (2008). *El celuloide rosa: un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*. Barcelona: La Tempestad
- García Ruiz, Salvador (2002). Homenaje para Andrea. Los claros motivos del deseo, de Miguel Picazo. *Orientaciones*, 3, 143-152
- Gastó Ferrer, C. (2006). Transexualidad. Aspectos Históricos y Conceptuales. En *Cuadernos de Medicina Psicosomática y Psiquiatría de Enlace*, 78, 13-20
- Genet, J. (2003). *Querelle de Brest*. Madrid: Odisea
- Giddens, A. (2006). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Ediciones Cátedra
- González de Alba, L. (2003). *La orientación sexual: Reflexiones sobre la bisexualidad originaria y la homosexualidad*. Mexico D.F.: Paidós
- González L. M. (2008). La vaquilla: memoria histórica y humor carnavalesco. *Quaderns de cine* 3, 73-79
- Grandes, A. (2004). *Castillos de cartón*. Barcelona: Tusquets.
- Grandes, A. (2007). *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets.
- Greenberg, D. F. (1988). *The Construction of Homosexuality*. London, Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, L. (2000). *Emociones: una guía interna*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Gregory Flor, N (2006). Los cuerpos ficticios de la biomedicina: el proceso de la construcción del género en los protocolos médicos de asignación de sexo en bebés intersexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana (Ed. electrónica)*. 1, 103-124
- Guasch, O. (1991). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama
- Habermas, J. (1998). *Teoría de la acción comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus
- Hadleigh, B. (1996). *Las películas de gays y de lesbianas*. Barcelona: Odin Editores.
- Hamer, Dean H. et alii (1993). A linkage between DNA markers on the X chromosome and male sexual orientation. *Science*. 16;261(5119): 321-7.
- Hauser, Richard (1971). *La sociedad homosexual*. Barcelona: Edicions 62.
- Heller, A. (1980). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Fontamara
- Highleyman, L. (1995). Identities and Ideas: Strategies for Bisexuals. En Ticker, Highleyman y Kaplan (Eds.). *Bisexual Politics: Theories, Queries, and Visions*, 73-92. New York: Haworth Press
- Highsmith, P. (2000). *El talento de Mr. Ripley*. Barcelona: Anagrama
- Highsmith, P. (2000). *El amigo americano: el juego de Mr. Ripley*. Barcelona: Anagrama
- Huerta Calvo, J. (1982). La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España). *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 1, 143-158
- James, M. y Jongeward D. (1986). *Nacidos para triunfar: análisis transaccional con experimentos Gestalt*. Addison-Wesley

- Iberoamericana. México D.F.
- Jensen, E.N. (2002). The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians, and the Memory of Nazi Persecution. *Journal of the History of Sexuality* 6 (1), 319-394
- Jones, E. Williams (2008). *Tearoom*. San Francisco: 2nd Cannons Publications
- Jordan, B. (2003). Revisiting the 'comedia sexy ibérica': No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1971). *International Journal of Iberian studies* 15 (3), 167-186
- Junyent, S. (1985). *Hay que deshacer la casa*. Madrid: La avispa, 1985
- Katz, J. N. (1990). The Invention of Heterosexuality. *Socialist Review* 20 (1), 7-34
- Katz, J. N. (1995). The Invention of Heterosexuality. New York: Dutton
- Kaye, R. (1996). Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr. En P. Horne and R. Lewis (Eds). *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, 86-103. New York: Routledge.
- Kinsey, A et al. (1948). *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: W.B Saunders and Co.
- Kinsey, A. et al. (1949). *Conducta sexual del varón*. México: Ed. Interamericana.
- König, R. (2008). *Lisistrata*. Barcelona: La cúpula
- Korzybski, A. (2000). *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian and General Semantics*. New York: Institute of General Semantics.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones la Tempestad
- Krafft-Ebing, R. (n.d). *Psychopathia sexualis*. Documento extraído el 25 de Febrero del 2012 desde <http://psychopathiasexualis.enefilo.com/>
- Krafft-Ebing, R. (2000). *Psychopathia sexualis: 69 historias de casos*. Valencia: La Máscara.
- Lanana, F. (1996). *Morirás en Chafarinas*. Madrid: Ediciones SM
- LaSalle, M. (2002). *Dangerous Men: Pre-code Hollywood and the Birth of the Modern Man*. New York: St. Martin's Press
- Lawrence T.E. (1997). *Los siete pilares de la sabiduría*. Barcelona: Ediciones B
- Leavitt, D. (2000). *El lenguaje perdido de las grúas*. Barcelona: Anagrama
- Leavitt, D. (2001). *Junto al pianista*. Barcelona: Anagrama
- Lechón Álvarez, M. (2001). *La sala oscura: guía de cine gay español y latinoamericano*. Madrid: Nuer Ediciones
- LeVay, S. (1995). *El cerebro sexual*. Madrid: Alianza Editorial
- Llamas, R. (1997). *Miss Media: una lectura perversa de la comunicación de masas*. Barcelona: La Tempestad.
- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la "homosexualidad"* Madrid, Siglo XXI.
- Llamas, R. (1999). *Homografías*. Madrid: Espasa-Calpe
- Llamas, R. (2001). *Extravíos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Llamas, R. (2001). Piel de segunda. Homosexualidad, sociedad y cine en la España de 2000. En Aliaga, J. V. et al. *Sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Universidad de Valencia.
- Llull, R. (2011). *Libro del amigo y del Amado*. Madrid: Sufi
- López Páez, J. (1982). *Doña Herlinda y su hijo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Malaparte, C. (2010). *La piel*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Mañas, J. Ángel (2007). *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino
- Mariás, J. (2000). *Todas las almas*. Madrid: Alfaguara
- Marina J. (2002). *El rompecabezas de la sexualidad*. Barcelona: Anagrama
- Marqués de Sade (2004). *Las cien jornadas de Sodoma*. Madrid: Ediciones Akal
- Marsé, Juan (1985). *Si te dicen que caí*. Madrid: Catedra
- Martínez Expósito, A. (1997). El homosexual en la literatura española reciente: observaciones sobre el personaje literario. *Journal of Iberian and Latin American Research* 3 (1), 57-75
- Martínez, R. (2007). Figuronos afeminados en el teatro breve del Barroco. En *El figurón: texto y puesta en escena*. García Lorenzo, Luciano (Ed.), 293-320. Madrid: Fundamentos
- Martín-Vigil, J. L. (1983). *La droga es joven*. Barcelona: Planeta.
- Melero Salvador, A. (2004). New Sexual Politics in the Cinema of the Transition to Democracy: de la Iglesia's El diputado (1978), en Steven Marsh and Parvati Nair (eds) *Gender and Spanish Cinema*, 87-102. Oxford (U.K.): Berg
- Melero Salvador, A. (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious
- Melero Salvador, A. (2011). Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo. *Análisi*, 44, 61-75
- Melero Salvador, A. (2014). La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista. *Zer* 19-36, 189-204
- Mendicutti, E. (1991). *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets
- Mendicutti, E. (1993). *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets
- Miano Borruso, Marinella (2010). Entre lo local y lo global. Los muxe en el siglo XXI. En Rey Tristán, Eduardo y Calvo González, Patricia (Coords.) *200 años de Iberoamérica (1810-2010) Congreso Internacional : Actas del XIV Encuentro de Lationoamericanistas Españoles, Santiago de Compostela, 2447 – 2463*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona-Madrid: Editorial Egales
- Mira, A. (2006). El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español. *Archivos de la Filmoteca* 54, 70-95
- Mira, A. (2008). Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine. Barcelona-Madrid: Editorial Egales.
- Mora, S. (2006). *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press
- Moravia, A. (1998). *El conformista*. Barcelona: Lumen
- Muñoz Seca, P. (1927). *Los extremeños se tocan: opereta sin música, pero con cantables y evoluciones, en tres actos y un prólogo*. Madrid: Siglo XX.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, R. (2011). Conceptualización de lo queer en ¡A mí la legión!. Relecturas de la filmografía franquista. *Revista Icono14 Año 9, Vol, Especial*, 345-360. Recuperado de <http://www.icono14.net>
- Neev, D. & Emery K.O. (1995). *The Destruction of Sodom, Gomorrah and Jericho: Geological, Climatological and Archaeological Background*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Iberica

- Nieto, J. A. (Ed.). (2003). *Antropología de la sexualidad y diversidad sexual*. Madrid: Talasa
- Nieto Peñaroba, J. A. (2008). *Transexualidad, intersexualidad y dualidad de género*. Barcelona: Bellaterra.
- Noriega, Chon (1990). "Something's Missing Here!": Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962. *Cinema Journal*, 30 (1), 20 - 41
- Olea, P. y Lalana, F. (1995). *Morirás en Chafarinas: la película*. Zaragoza: Xordica
- Ortega Román, J. J. (2007). Un territorio lingüístico en expansión geográfica: la jerga gay española. *Anales de Geografía*. 27 (1), 69-82
- Parker, B. (2000). Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian. *University of Toronto Quarterly* Vol. 69, 3, 634 - 659
- Peláez, V. M. (2003). La Corte de Faraón desde la perspectiva paródica. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-corte-de-faran-desde-la-perspectiva-pardica-0/html/>
- Pelayo García, I. (2011). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Tesis Doctoral. Facultad de ciencias de la información de la Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez-Reverte, A. (2007). *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara
- Pérez-Turrent, T y De la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- Perriam, C (1998). Masculinidades proto-queer en el cine español. *Dossiers feministes* 6, 127-141
- Perriam, C. (1999). A un dios desconocido: Resurrecting a Queer Identity under Lorca's Spell. *BHS, LXXVI*, 77- 91
- Phillips, G. D. (2000). *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*. University Press of Kentucky
- Piglia, R. (2006). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama
- Plant, R. (1986). *The Pink Triangle: The Nazi War against Homosexuals*. New York: Henry Holt.
- Plummer, K. (1981). *The Making of the Modern Homosexual*. London: Hutchinson
- Pombo, Á. (1986). *El hijo adoptivo*. Barcelona: Anagrama
- Prapakamol, N. (2011). *El análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo*. Tesis de maestría del Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca.
- Prósper Ribes, J. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Prout, Ryan (2010). Speaking Up/Coming Outregions of Authenticity in Juan Pinzás's Gay Galician Dogma Trilogy. *Galicia21: Journal of Contemporary Galician Studies*, 68-91. Bangor University (UK).
- Pujol Ozonas, Cristina (2010). *Cinefilia y crítica de cine en España (1990-2000). Una aproximación sociocultural*. Tesis Doctoral. Universitat Ramon Llull.
- Redmond, C. (2002). *In Bed with Sherlock Holmes: Sesual Elements in Arthur Conan Doyle's Stories*. Toronto: Dundurn
- Regidor Nieto, M. P. (2004). *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Mª Benent i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*. Tesis Doctoral. Facultad de Filología de la Uned. Descargada el 5 de Febrero del 2011 desde <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN/T/pdf/PilarRegidor.pdf>
- Reina-Valera (1909). La Santa Biblia. Recuperado de www.bibles.org.uk
- Rodriguez, F (2008). *Diccionario Gay-lésbico: vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Madrid: Gredos
- Rojas Marcos, L. (2003). Pánico homosexual. Extraído el 18 de Mayo de 2012 desde <http://www.luisrojasmarcos.com/art/art.2003.10.18.htm>
- Ruiz Mantilla, J. (2010). Controversia en Sodoma. *Diario El País* 08/01/2010. Recuperado desde http://www.elpais.com/articulo/cine/Controversia/Sodoma/elpepucul/20100108elpepicin_6/Tes
- Russo, V. (1987). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. San Francisco: Harper & Row.
- Saba, U. (2005). *Ernesto*. Valencia: Pre-textos
- Salom, J. (1998). *La casa de las Chivas*. Barcelona, Plaza y Janés
- Sánchez, J. (1998). *Krámpack*. Madrid: Iberautor
- Santí, E. M. (1998). Fresa y Chocolate: The Rhetoric of Cuban Reconciliation. *MLN*, Vol. 113, No. 2, Hispanic Issue, pp. 407-425
- Saura, C. (1997). *Pajarico solitario*. Madrid: Editorial Libros Del Alma
- Savater, F. (2001). Jugar a papá y mamá, *Diario el País*, 26 de Agosto de 2001. Recuperado de www.elpais.es
- Schaffer, T. (1994). "A Wilde Desire Took Me": The Homoerotic History of Dracula. *ELH* Vol. 61, N° 2, 381-425
- Shelley, M. (2006). *Frankenstein*. Barcelona: Mondadori
- Searle, J. (2001). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- Segarra, M. y Carabí, A. (Eds.). (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria
- Serralta, F. (1990). Juan Rana homosexual. *Críticón*, 50, 81-92
- Skal, D. J. (1993). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. London: Penguin Books
- Slide, A. (1999). The Silent Closet. *Film Quarterly*, 52(4), 24-32. University of California Press
- Smith, P. J. (1998). *Las leyes del deseo: La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: La Tempestad
- Spencer, Colin (1995). *Homosexuality in History*. New York: Hancourt Brace & Company
- Stoke, B. (2005). *Drácula*. Barcelona: Mondadori
- Szaniawski, J. (2006) Interview with Aleksandr Sokurov. *Critical Inquiry*, Vol. 33., 1. 13-27
- Terrasa Mateu, J. (2004). Estudio jurídico de la legislación represiva franquista. En *Orientaciones: Revista de homosexualidades. Represión Franquista*, 7, 83-100.
- Tobeña, A. (2007). *El cerebro erótico: rutas neurales de amor y sexo*. Barcelona: La Esfera de los Libros
- Torres Iglesias, Á y Mariño Ferro, X.R. (2007). El caso de Blanco Romasanta. El hombre-lobo gallego desde la perspectiva psiquiátrico-forense actual. *Estudios Penales y Criminológicos*, vol. XXVII, 323-352. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Recuperado de <http://hdl.handle.net/10347/4054>
- Trabazo, V. y Azor, F. (2009). La pedofilia: Un problema clínico, legal y social. *EduPsykhé*, Vol. 8, 2, 195-219
- Trexler, R. C. (1995). *Sex and conquest*. New York: Cornell University Press.
- Tripp, C. A. (2005). *The Intimate World of Abraham Lincoln*. New York: Free Press
- Valdes Calvo, D. (2007). *Báilame el agua*. Madrid: Calambur
- Vallejo, F. (1999). *La Virgen de los Sicarios*. Madrid: Alfaguara
- Vázquez García, F. y Moreno Mengibar, A. (1997). *Sexo y razón: una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI - XX)*. Madrid: Ediciones Akal
- Vázquez Montalbán, M. (2005). *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta
- Villalba, S. (2006). *Grandes películas del Cine Gay*. Madrid: Nuer.

- Vizcaíno Casas, F. (1995) ... y al tercer año resucitó. Barcelona: Planeta
- Vizcaíno Casas, F. (2003). *La boda del señor cura*. Madrid: Espasa-Calpe
- Williams, T. (1960). *La gata sobre el tejado de zinc*. Madrid: Alfíl
- Wood, R. (2006). *Howard Hawks*. Wayne State University Press
- Wojtowicz, John (1977). Real *Dog Day* hero tells his story. *Jump Cut*, nº 15, 1977, pp. 31-32
- Yoyoba, M. (1996). La comedia petarda: "Más que amor, frenesí" y "Perdona bonita pero Lucas me quería a mí". *Cinemanía*, 15, 96-99
- Zalbidea, V. (1975). *Historia prohibida de la bisexualidad*. Madrid: Tropos, 1975.
- Zweig, C. y Abrams, J. (Eds.). (1991). *Encuentro con la sombra: el poder del lado oculto de la naturaleza humana*. Barcelona: Cairos

6.2 - Filmografía

- ¡A mi la legión!, de Juan de Orduña (1942). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012
- ¡Ay Carmela! de Carlos Saura (1990). DVD. Madrid: Warner, 2006
- ¡Harka!, de Carlos Arévalo (1941). VHS. Valladolid: Divisa Red, 1996
- ¡Ja me maaten...!, de Juan Muñoz (2000). DVD. Madrid: Karma Films, 2010
- ¡No firmes más letras, cielo!, de Pedro Lazaga (1972). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
- ¡Oh, cielos!, de Ricardo Franco (1995). DVD. Barcelona: Filmax, 2007
- ¡Qué verde era mi duque!, de José María Forqué (1980). VHS. Madrid: Olympey, 1990
- ¿Qué te ha dado esa mujer!?, de Ismael Rodríguez (1951). DVD. Mexico D.F.: Warner, 2009
- ¿Entiendes? (Porquoi pas moi?), de Stéphane Giusti (1999). DVD. Paris: Tritar Home Video, 2000
- ¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita?, de Chumy Chúmez (1979). VHS. Madrid: Kalender Video, 1983.
- ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?, de Manuel Gómez Pereira (1993). DVD. Madrid: Circulo Digital 2002.
- ¿Por qué se frotan las patitas?, de Álvaro Begines (2006). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008
- ¿Qué hacemos con el SIDA? (Ein Virus kennt keine Moral), de Rosa von Praunheim (1986). VHS. Madrid: Phoenix Video, 1987
- ¿Qué hacemos con los hijos? de Pedro Lazaga (1967). DVD. Barcelona: Mercury Films, 2009
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto!., de Pedro Almodóvar. (1984). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010
- ¿Víctor o Victoria? (Victor Victoria), de Blake Edwards (1982). DVD. Madrid: Warner, 2002
- ¿Y tú quién eres?, de Antonio Mercero (2007). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica 2008
- 07 con el 2 delante, de Ignacio F. Iquino (1966). VHS. Madrid: Vídeos Reunidos, 1985
- 091, policía al habla, de José María Forqué (1960) VHS. Madrid: PolyGram Ibérica D.L. 1999
- 18 comidas, de Jorge Coira (2010). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011
- 2 por 4 (2by4), de Jimmy Smallhorne (1998). DVD. Barcelona: Sav, 2010
- 20 centímetros, de Ramón Salazar (2005). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
- 40 grados a la sombra, de Mariano Ozores (1967). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008
- 45 Minutes from Hollywood, de Fred Guiol (1926). DVD. Barcelona: Llamentol, 2013
- 5 x 2, de François Ozon (2004). DVD. Barcelona: Sav, 2005
- 7 años de matrimonio (7 ans de mariage), de Didier Bourdon (2003). DVD. Paris: TF1 Video, 2007
- 7 minutos, de Daniela Fejerman (2009). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010
- 90 millas, de Francisco Rodríguez (2005). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007
- 99.9. La frecuencia del terror, de Agustí Villaronga (1997). DVD. USA: Ciudad, 2004
- A Chorus Line, de Richard Attenborough (1985). DVD. Madrid: Paramount, 2002
- A Florida Enchantment, de Sidney Drew (1914) Resumen de escenas visualizado en <http://www.youtube.com/>
- A Girl in Every Port, de Howard Hawks (1928). DVD. Oxford: Grapevine Video 2011
- A la caza (Cruising), de William Friedkin (1980). DVD. Madrid: Warner, 2008
- A mí las mujeres ni fu ni fa, de Mariano Ozores (1971), VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989
- A pleno sol (Plein soleil), de René Clément (1960). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2002
- A River Made To Drown In, de James Merendino (1997). DVD. London: AVU, 1997
- A un dios desconocido, de Jaime Chávarri (1977). DVD. Barcelona: Manga Films, 2005
- A veces es difícil ser un hombre (Echte Kerle), de Rolf Silber (1996). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008
- A Very Natural Thing, de Christopher Larkin (1974). VHS. New York: Water Bearer Films, 1998
- A Wanderer of the West, de Robin Williamson (1927). Grabación de televisión. Colección particular
- A Woman, de Charles Chaplin. (1915). DVD. Barcelona: Sav, 2008
- A.T.M. ¡¡A toda máquina!., de Ismael Rodríguez (1951). DVD. Mexico D.F.: Warner, 2009
- Aberraciones sexuales de un diputado, de Justo Pastor (1982). Beta. Madrid: Universal Video, 1983
- Aborto criminal, de Ignacio F. Iquino (1973). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
- Abraham Lincoln, de D.W. Griffith (1930). DVD. Madrid: JRB, 2006
- Ábrete de orejas (Prick Up your Ears), de Stephen Frears (1987). DVD. Madrid: JRB, 2003
- Acción mutante, de Alex de la Iglesia (1993). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2009
- Adam & Steve, de Craig Chester (2005). DVD. London: TLA Releasing, 2006
- Adiós Roberto, de Enrique Dawi (1985). VHS. Buenos Aires: Argentina Video Films 1985
- Adolescencia, de Germán Lorente (1982). Beta. Madrid: Xiz Desarrollos, 1983
- Adopción, de David Lipszyc (2009) Grabación televisiva. Colección particular.
- Agallas, de Andrés Luque y Samuel Martín Mateos (2009). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2010
- Agente especial (The Big Combo), de Joseph Lewis (1955). DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012
- Agnes und seine Bruder, de Oskar Roehler (2004) DVD. Zürich: Warner Home Video, 2004
- Al caer la noche (The Badge), de Robby Henson (2002). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
- Al fin solos, de José María Elorrieta (1955). VHS. Madrid: Video Mercury, 1990
- Al final del camino, de Roberto Santiago (2009). DVD. Madrid: Warner, 2009
- Al sur de Granada, de Fernando Colomo (2003). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006

Alarma en el expreso (The Lady Vanishes), de Alfred Hitchcock (1938). DVD. Barcelona: Sogemedia, 2003
 Alas (Wings), de William A. Wellman (1927). DVD. Barcelona: Sogemedia 2003
 Alegre ma non troppo, de Fernando Colomo (1994). DVD. Madrid: MBG Ariola, 2001
 Alejandro Magno (Alexander), de Oliver Stone (2004). DVD. Madrid: Tripictures, 2005
 Alemania, año cero (Germania anno zero), de Roberto Rossellini (1948). DVD. Madrid: Suevia Films, 2009
 Algie, the Miner, de Harry Schenck y otros (1912). Visto en www.youtube.com
 Algo casi perfecto (The Next Best Thing), de John Schlesinger (2000). DVD. Hollywood (CA): Paramount, 2000
 Algo en que creer (Mass Appeal), de Glenn Jordan (1984). DVD. Madrid: Karma Films, 2012
 Algo más que colegas (Partners), de James Burrows (1982). DVD. Madrid: Suevia Films, 2010
 Alice y Martin, de André Téchiné (1998). DVD. Madrid: Vértigo Films, 2006
 All the Rage, de Roland Tec (1997). DVD. Paris: BQHL Éditions 2006
 Alma de Dios, de Ignacio F. Iquino (1941). VHS. Valladolid: Divisa Red, 1998
 Almejas y mejillones, de Marcos Carnevale (2000). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2002
 Alta costura, de Luis Marquina (1954). Grabación televisiva. Colección particular.
 Amanece que no es poco, de José Luis Cuerda (1988). DVD. Barcelona: Tribanda, 2009
 Amantes criminales (Les Amants Criminels), de François Ozon (1998). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004
 American Beauty, de Sam Mendes (1999). DVD. Madrid: Paramount, 2006
 American Gigolo, de Paul Schrader (1980). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2001
 American History X, de Tony Kaye (1998). DVD. Madrid: Warner, 2011
 Amigo/Amado (Amic/Amat), de Ventura Pons (1999). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004
 Amor a la española, de Fernando Merino (1967). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009
 Amor a todo gas, de Ramón Torrado (1968). VHS. Madrid: IRC, 1986
 Amor de hombre, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra (1997). DVD. Philadelphia: TLA, 2003
 Amor sin condiciones (Unconditional Love), de P.J. Hogan (2002). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2004
 An Empty Bed, de Mark Gasper (1990). DVD. New York: First Run Features, 2006
 And Then Came Summer, de Jeff London (2000). DVD. CA: 10% Productions, 2001
 Ander y Yul, de Ana Díez (1989). DVD. Bilbao: Euskal Irrati Telebista, 2005
 Ander, de Roberto Castón (2009). DVD. Torino, Atlantide Entertainment 2009
 Anders als du und ich, de Veit Harlan (1957). DVD. Berlin: FilmGalerie, 2006
 Ángeles gordos (Fat Angels), de Manuel Summers (1981). VHS. Warner Española, 1983
 Angelos, de Giorgos Katakouzinos (1982). DVD. Atenas: Odeon, 2004
 Angora Love, de Lewis R. Foster (1929). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2009
 Animal Factory, de Steve Buscemi (2000). DVD. Paris: Studiocanal, 2005
 Annah y sus hermanas (Annah and Her Sisters), de Woody Allen (1986). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2002
 Another gay movie, de Todd Stephens (2006). DVD. Girona: Eurocine Films, 2007
 Antes que anochezca (Before Night Falls), de Julian Schnabel (2000). DVD. Madrid: Warner, 2001
 Antonieta, de Carlos Saura (1982). DVD. CA: Vanguard Cinema, 2005.
 Apasionados, de Juan José Jusid (2002). DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2003
 Apo tin akri tis polis, de Constantine Giannaris (1998). DVD. CA: Picture This! Home Video, 2001.
 Aquí el que no corre, vuela, de Ramón Fernández (1992). VHS. Barcelona: Record Vision, 1992
 Arizona Sky, de Jeff London y Jeffery London (2008). DVD. CA (USA): Wolfe Video, 2006
 As is, de Michael Lindsay-Hogg (1986) VHS. USA: Warner, 1993
 Asalto al Banco Central, de Santiago Lapeira (1983). DVD. Barcelona: DVD Spain, 2004
 Asesinato (Murder!), de Alfred Hitchcock (1930). DVD. Barcelona: Sogemedia, 2003
 Ataque verbal, de Miguel Albaladejo (1999). DVD. Barcelona: Filmax, 2000
 Atasco en la Nacional, de Josecho San Mateo (2007). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2007
 Atracción fatal (The 24th Day), de Tony Piccirillo (2004). DVD. Paramount Spain, 2005
 Atracción peculiar, de Enrique Carreras (1988). DVD. Buenos Aires: Aries, 2008
 Atraco a las tres, José María Forqué (1962). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
 Audiencia pública, de Florián Rey (1946). VHS. Madrid: Video Mercury, 1987
 Aunque la hormona se vista de seda, de Vicente Escrivá (1971). DVD. Barcelona: Tribanda, 2009
 Autopsy, de Jérôme Anger (2007). DVD. Paris: Optimale, 2008
 Avant que j'oublie, de Jacques Nolot (2007). DVD. Paris: Blaqout, 2008
 Azafatas con permiso, de Ernesto Arancibia (1959). DVD. Cáceres: El Periódico Extremadura, 2005
 AzulOscuroCasiNegro, de Daniel Sánchez Arévalo (2006). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
 Bad Boys, de Rick Rosenthal (1983). DVD. London: Optimum Home Releasing, 2007
 Báilame el agua, de Josecho San Mateo (2000). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2002
 Bajarse al moro, de Fernando Colomo (1988). DVD. Madrid: Producciones JRB, 2001
 Bámbola, de Bigas Luna (1996). DVD. Madrid : Suevia Films, 2007
 Bar wonder, de Lloyd Bacon (1934). DVD. Madrid: Warner, 2009
 Barcelona Sur, de Jordi Cadena (1981). VHS. Madrid: Plata Pruducciones, 1986
 Barcelona, un mapa, de Ventura Pons (2007). DVD. Barcelona: Filmax, 2008
 Barnie et ses petites contrariétés, de Bruno Chiche (2001). DVD. Berlin: B.M.G. Vidéo, 2001
 BearCity, de Douglas Langway (2010). DVD. Philadelphia: TLA, 2010
 Beau Hunks (Héroes de tachuela), de James W. Horne (1931). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2009
 Beau Travail, de Claire Denis (1999). DVD. London: Artificial Eye, 2000
 Beautiful Thing, de Hettie MacDonald (1996). DVD. Madrid: Suevia Films, 2009
 Behind the screen, de Charly Chaplin (1916). DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2009
 Belle al bar (Julio-Julia), de Alessandro Benvenuti (1995) VHS. Roma: Union P.N., 1995
 Bent, de Sean Mathias (1997). DVD. Madrid: Suevia Films, 2009
 Berlin Alexanderplatz, de Rainer Werner Fassbinder (1980). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

Between Love & Goodbye, de Casper Andreas (2008). DVD. London: Queer Culture Cinema, 2010

Beyond the Valley of the Dolls, de Russ Meyer (1970). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008

Bezness, de Nouri Bouzid (1992). DVD. Paris: BQHL Éditions, 2008

Billy Elliot (quiero bailar), de Stephen Daldry (2000). DVD. Madrid: Paramount, 2004

Biutiful, de Alejandro González Iñárritu (2010). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2011

Blowjob, de Andy Warhol (1964) Corto visualizado en <http://www.youtube.com/>

Blutsfreundschaft, de Peter Kern (2009). DVD. Paris: BQHL Éditions 2011

Boca a boca, de Manuel Gómez Pereira (1995). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2010

Boda accidentada, de Ignacio F. Iquino (1943). VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997

Boy Culture, de Q. Allan Brocka (2006). DVD. Philadelphia: TLA, 2006

Braveheart, de Mel Gibson (1995) Madrid: 20th Century Fox, 2008.

Breakfast With Scot, de Laurie Lynd (2007). DVD. Philadelphia: TLA, 2009

Breaking the Cycle, de Dominick Brascia (2002). DVD. CA (USA): Alluvial Filmworks, 2002

Breve encuentro (Brief Encounter), de David Lean (1945). DVD. Barcelona: Filmax, 2001

Broderskab, de Nicolo Donato (2009). DVD. Denmark: DTS, 2009

Broken Fences, de Troy McGatlin (2008). DVD. CA: Vanguard Cinema, 2008

Brother to Brother, de Rodney Evans (2004). DVD. Girona: Pride Films, 2007

Brujas, de Álvaro Fernández Armero (1995). DVD. Barcelona: Tribanda 2009

Brutos, sucios y malos (Brutti, sporchi e cattivi), de Ettore scola (1976). DVD. Madrid: Karma Films, 2012

Buscando al Sr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar) de Richard Brooks (1977). DVD. CA: Paramount Pictures, 2008.

C.R.A.Z.Y., de Jean-Marc Vallée (2005). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

Cabaret, de Bob Fosse (1972). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008

Cachorro, de Miguel Albaladejo (2004). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

Calé, de Carlos Serrano (1987). VHS. Madrid: CBS/Fox, 1987

Calígula (Caligola), de Tinto Brass (1977) DVD. Barcelona: Llamentol, 2008

Call her Savage, de John Francis Dillon (1932). DVD. CA (USA): Fox Film Corp. 2000.

Calle Mayor, de Juan Antonio Bardem (1956). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2003

Calvario (Calvaire), de Fabrice Du Welz (2004). DVD. Madrid: Suevia Films, 2007

Cambio de sexo, de Vicente Aranda (1976) VHS. Madrid: Sogepaq Video, 1997

Caminar sobre las aguas (Walk on Water), de Eytan Fox (2004). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2005

Campamento sangriento (Sleepaway Camp), de Robert Hiltzik (1983). DVD. Barcelona: Llamentol, 2010

Can't Stop The Music, de Nancy Walker (1981). DVD. London: Optimum Home Releasing, 2010

Canción triste de..., de José Truchado (1988). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989

Cannibal Man, de Eloy de la Iglesia (1973) Il-Usa: Blue Underground, 2007

Capote, de Bennett Miller (2005). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2006

Capricho (Caprice), de Frank Tashlin (1967). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2011

Capullito de alhelí, de Mariano Ozores (1986) Barcelona: Mercury Films, 2005

Car Wash, de Richard Pryor (1976). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2003

Caravaggio, de Derek Jarman (1986). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

Caricias, de Ventura Pons (1997). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004

Carne de fieras, de Armand Guerra (1936) Paris: Fontenay-aux-Roses, 2010

Carne de neón, de Paco Cabezas (2010). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2011

Carretera asfaltada en dos direcciones (Two-Lane Blacktop), de Monte Hellman (1970). DVD. London: Universal Pictures, 2007

Carrington, de Christopher Hampton (1995). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003

Casi un caballero, de José María Forqué (1964). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008

Castillos de cartón, de Salvador García Ruiz (2009). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Ce vieux rêve qui bouge, de Alain Guiraudie (2001). DVD. Marseille: Shellac Sud, 2007

Celda 211, de Daniel Monzón (2009). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2010

Celebración (Festen), de Thomas Vinterberg (1998). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2001

Celos, amor y Mercado Común, de Alfonso Paso (1973). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005

Cero en conducta (Zéro de conduite), de Jean Vigo (1933). DVD. Madrid: Sherlockfilms, 2005

Cerrado por asesinato, de José Luis Gamboa (1961). VHS. Madrid: Video Mercury, 1990

ChaChaCha, de Antonio del Real (1998) Madrid: 20th Century Fox, 2001

Chacun sa nuit, de Pascal Arnold (2006). DVD. London: Peccadillo Pictures, 2008

Change moi ma vie, de Liria Bégéja (2001). DVD. Paris: France Télévisions Distribution, 2003.

Charley's Aunt, de Archie Mayo (1941). DVD. CA: 20th Century Fox, 2007

Chechu y familia, de Álvaro Sáenz de Heredia (1992). Barcelona: Mercury Films, 2008

Chevrolet, de Javier Maqua (1997). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2001

Chicken Tikka Masala, de Harmage Singh Kalirai (2005). DVD. London: Peccadillo Pictures, 2006

Chocolate, de Gil Carretero (1980). VHS. Madrid: Tricorp, 1983

Chouchou, de Merzak Allouache (2002). DVD, Paris: Warner 2003

Christopher And His Kind, de Geoffrey Sax (2011) DVD. London: BBC, 2011

Chuecatown, de Juan Flahn (2007). DVD. Barcelona: Filmax, 2008

Cielo dividido, de Julián Hernández (2006). DVD. Madrid: Karma Films, 2006

Cinco almohadas para una noche, de Pedro Lazaga (1974). DVD. Madrid: Producciones JRB, 2009

Cinco tenedores, de Fernando Fernán-Gómez (1980). DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008

Circuit, de Dirk Shafer (2001). DVD. Philadelphia (USA): TLA, 2002

Ciudadano Cohn (Citizen Cohn), de Frank Pierson (1992). DVD. Madrid: Warner, 2006

Clandestinos, de Antonio Hens (2007). DVD. London. Peccadillo Pictures, 2010

Clapham Junction, de Adrian Shergold (2007). DVD. New York: E1 Entertainment, 2010

Club de solteros, de Pedro Mario Herrero (1967). Grabación televisiva. Colección particular

- Coffee Date, de Stewart Wade (2006). DVD. London: TLA, 2007
- Colegas, de Eloy de la iglesia (1982). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006
- Coming Out, de Heiner Carow (1989). DVD. Madrid : Suevia Films, 2008
- Como los demás (Comme les autres), de Vincent Garenq (2008). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010
- Compañeros inseparables (Longtime Companion), de Norman Rene (1990). DVD. Barcelona: Underground Pictures, 2011
- Compulsión (Swoon), de Tom Kalin (1992). DVD. Madrid: Filmax, 2006
- Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot), de Billy Wilder (1959). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008
- Confidencias a medianoche (Pillow Talk), de Michael Gordon (1959). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2003
- Connie and Carla, de Michael Lembeck (2004). DVD. CA: Universal, 2004
- Consenting adult, de Gilbert Cates (1985). VHS. USA: King Bee Video, 1989
- Contracorriente (The Butcher Boy), de Neil Jordan (1997). DVD. London: Warner, 2007
- Contracorriente, de Javier Fuentes-León (2009). DVD. Madrid: Karma Films, 2010
- Corazón de papel, de Roberto Bodegas (1982). VHS. Madrid: Cisosa, 1984
- Corazones desenfundados (Lawless Heart), de Tom Hunsinger (2001). DVD. Madrid: Warner, 2007
- Coronel Redl (Oberst Redl), de István Szabó (1985)
- Corrupción de una familia (Something for Everyone), de Harold Prince (1970). DVD. Girona: Eurocine Films. 2008.
- Cosas que dejé en la Habana, de Manuel Gutiérrez Aragón (1997) Madrid: TCFHE, 2006
- Cosas que nunca te dije, de Isabel Coixet (1996). DVD. Barcelona: Sav, 2004
- Cover Boy: La última revolución (Cover boy: L'ultima rivoluzione), de Carmine Amoroso (2006). DVD. Florencia: General Video, 2007
- Cowboy de Medianoche (Midnight Cowboy), de John Schlesinger (1969). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2000
- Cowboys & Angels, de David Gleeson (2004). DVD. Girona: Eurocine Films, 2007
- Crash, de David Cronenberg (1996). DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2012
- Crimen de doble filo, de José Luis Borau (1965). VHS. Madrid: Kalender Video, 1983.
- Crimen ferpecto, de Alex de la Iglesia (2004). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008
- Crimen imperfecto, de Fernando Fernán Gómez (1970). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2009
- Crónica negra (Un flic), de Jean-Pierre Melville (1972). DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2011
- Crónica sentimental en rojo, de Francisco Rovira Beteta (1986). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008
- Cronicamente Inviável, de Sergio Bianchi (2000). DVD. Philadelphia: TLA, 2005
- Crustaces et Coquillages, de Oliver Ducastel (2005). DVD. Paris: BAC Films, 2005
- Cuarenta años sin sexo, de Juan Bosch (1979). Beta. Madrid: Exit Video, 1983
- Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral), de Mike Newell (1994). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003
- Cuatro lunas, de Sergio Tovar Valverde (2013). DVD. PA (USA) Breaking Glass Pictures, 2014
- Cuernos de espuma, de Manuel Toledano (1997). DVD. Barcelona: Manga Films, 2005
- Dahmer, de David Jacobson (2002). DVD. New York: First Look Pictures, 2005
- Darling, de John Schlesinger (1965). VHS. London: Warner, 2000
- Das Ende Des Regenbogens, de Uwe Frießner (1979). DVD. Berlin: Salzgeber, 2002
- De niños (De nens), de Joaquín Jordá (2003). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
- De picos pardos a la ciudad, de Ignacio F. Iquino (1969). VHS. Barcelona: Sesión, 1989
- De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer), de Joseph L. Mankiewicz (1959). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2011
- Dead Man, de Jim Jarmusch (1995).DVD. Barcelona: Filmax, 2006
- Defensa (Deliverance), de John Boorman (1972). DVD. London: Warner, 2007
- Deliciosamente tontos, de Juan de Orduña (1943). VHS. Valladolid: Divisa Red, 1996
- Delirios de amor, de Félix Rotaeta, Luis Eduardo Aute y Cristina Andreu (1986). DVD. Barcelona: Manga Films, 2005
- Dentro o fuera (In & Out), de Frank Oz (1997). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005
- Der Einstein des Sex, de Rosa von Praunheim (1999). DVD. Berlin: Absolut Medien GmbH, 2003
- Der Totmacher, de Romuald Karmakar (1995). DVD. London: Starz / Anchor Bay, 2003
- Desayuno en Plutón (Breakfast On Pluto), de Neil Jordan (2005). DVD. Barcelona: Sav, 2007
- Descongélate, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (2003). DVD. Madrid: Warner, 2004
- Desde que amanece apetece, de Antonio del Real (2006). DVD. Barcelona: Sav, 2007
- Desechos (Streamers), de Robert Altman (1983). DVD. USA: Opening 2003
- Desenfocado (Autofocus), de Paul Schrader (2002). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003
- Detrás de la puerta roja (Behind The Red Door), de Matia Karrell (2003). DVD. CA (USA): Odyssey Video, 2004
- Diagnóstico fatal: sida (An Early Frost), de John Erman (1985). DVD. Girona: Pride Films, 2010
- Días de boda, de Juan Pinzás (2002). DVD. Barcelona: Manga Films, 2004
- Días de viejo color, de Pedro Olea (1967). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1990
- Días sin huella (The Lost Weekend), de Billy Wilder (1946). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2005
- Dickson Experimental Sound Film, de William Dickson (1894-1895) Corto de diecisiete segundos visualizado en <http://www.youtube.com/>
- Die Blaue Stunde, de Marcel Gisler (1992). DVD. New York: Water Bearer Films, 2001
- Dieta mediterránea, de Joaquín Oristrell (2009). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009
- Diferente a los otros (Anders als die anderen), de Richard Oswald (1919). DVD. Köln: Alive, 2006
- Diferente, de Luis María Delgado (1962) Grabación de televisión. Colección particular.
- Dime que me amas, Junie Moon (Tell Me That You Love Me, Junie Moon), de Otto Preminger (1970) Grabación televisiva. Colección particular.
- Dioses y monstruos (Gods and Monsters), de Bill Condon (1998). DVD. Madrid: Sony Pictures, 1998
- Disparate nacional, de Mariano Ozores (1990). Beta. Barcelona: Record Visión, 1990
- Distrito 34: corrupción total (Q & A), de Sidney Lumet (1990). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003
- Diverso da chi?, de Umberto Riccioni Carteni (2009). DVD. Roma: Universal Pictures, 2009
- Divertimento, de José García Hernández (2000). DVD. Barcelona: Filmax, 2001
- Do Começo ao Fim, de Aluisio Abranches (2009). DVD. Philadelphia: TLA Releasing, 2009

Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave? de Ramón Fernández. Video (1974). VHS . Madrid: José Frade, 1982
 Domingo, maldito domingo (Sunday Bloody Sunday), de John Schlesinger (1971). DVD. UK: Mystorm, 2000
 Don Cipote de la Manga, de Gabriel Iglesias (1985). VHS. Madrid: Vídeo Era, 1983.
 Don Juan, mi querido fantasma, de Antonio Mercero (1991) VHS. Murcia : Mundografic, 1990
 Don Lucio y el Hermano Pío, de José Antonio Nieves Conde (1960). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006
 Doña Herlinda y su hijo, de Jaime Humberto Hermosillo (1985). DVD. CA: Strand Releasing, 2006
 Dos tipos de cuidado, de Ismael Rodríguez (1953). DVD. CA: Vanguard, 2005
 Dos tipos duros, de Juan Martínez Moreno (2003). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica 2004
 Drácula (Dracula), de Tod Browning (1931). DVD. Madrid: Paramount, 2002
 Drácula contra Frankenstein (1972). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2003
 Drácula de Bram Stoker (Dracula), de Francis Ford Coppola (1992). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001
 Drácula, de George Melford (1931). DVD. Madrid: Paramount, 2012
 Drôle de Félix, de Olivier Ducastel y Jacques Martineau (2000). DVD. Gerona: Eurocine Films, 2007
 Drum, de Steve Carver (1976). DVD. Gerona: Eurocine Films, 2007
 Du er ikke alene, de Lasse Nielsen (1978). DVD. Denmark: Universal Pictures, 2006
 Eban and Charley, de James Bolton (2000). DVD. CA: Picture This! Home Video, 2010
 Ed Wood, de Tim Burton (1994). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2002
 Edge of Seventeen, de David Moreton (1998). DVD. London: TLA, 2005
 Edmond, de Stuart Gordon (2005). DVD. Madrid: Versus Entertainment, 2007
 Eighteen, de Richard Bell (2005). DVD. Girona: Pride Films, 2007
 Einayim Petukhoth, de Einaym Pkuhot (2009). DVD. London: Peadarillo Pictures 2010
 Einayim Petukhoth, de Einaym Pkuhot (2009). DVD. London: Peadarillo Pictures 2010
 El agente secreto (Secret Agent), de Alfred Hitchcock (1936). DVD. Barcelona: Sogemedia, 2003.
 El almuerzo desnudo (Naked Lunch), de David Cronenberg (1991). DVD. Madrid: Avalon productions, 2007
 El andén, de Eduardo Manzanos Brochero (1957)) VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987
 El apartamento de la tentación, de Julio Buchs (1971) VHS. Madrid: Metro Video Española, 1995.
 El asesino de muñecas, de Miguel Madrid (1975). DVD. Barcelona: Mercury Films, 2007
 El asesino de Pedralbes, de Gonzalo Herralde (1978). VHS. Madrid: Plata Pruducciones, 1986
 El asesino vive en el 21 (L'Assassin habite...au 21), de Henri-Georges Clouzot (1942). DVD. Madrid: Sherlockfilms, 2008
 El baile de los vampiros (The Fearless Vampire Killers), de Roman Polanski (1967). DVD. Madrid: Warner, 2005
 El baile del pato, de Manuel Iborra (1989). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2003
 El banquete de boda (Xi yan), de Ang Lee (1993). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008
 El beso de la muerte (The kiss of death), de Henry Hathaway (1947). DVD. London: Bfi, 2007
 El beso de la mujer araña (Kiss of the Spider Woman), de Hector Babenco (1985). DVD. Girona: Pride Films, 2010
 El bola, de Acheró Mañas (2000). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2001
 El bosque del lobo, de Pedro Olea con (1970). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007
 El buen ladrón (The Good Thief), de Neil Jordan (2002). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004
 El Calentito, de Chus Gutiérrez (2005). DVD. Barcelona: Manga Films, 2010
 El calzonazos, de Mariano Ozores (1974). DVD. Madrid: Producciones JRB, 2008
 El caminante, de Paul Naschy (1979). DVD. Madrid: Armadillo, 2009
 El caserón de las sombras (The Old Dark House), de James Whale (1932). DVD. Barcelona: T-Sunami Merch, 2012
 El celuloide oculto (The Celluloid Closet), de Rob Epstein y Jeffrey Friedman (1995) London: Drakes Avenue Pictures, 2009
 El chiste, de Eduardo Manzanos Brochero (1977). Beta. Madrid: Video Seven, 1984.
 El cielo abierto, de Miguel Albaladejo (2001). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001
 El club de los corazones rotos (The Broken Hearts Club), de Greg Berlanti (2000). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001
 El Conde Drácula, de Jesús Franco (1970). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008
 El condón asesino (Kondom des Grauens), de Martin Walz (1996). DVD. Barcelona: Manga Films, 2007
 El conformista (Il conformista), Bernardo Bertolucci (1970). DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012
 El Cónsul de Sodoma, de Sigfrid Monleón (2009). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2010
 El corsario escarlata (Swashbuckler), de James Goldstone (1976). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2007
 El crack dos, de José Luis Garci (1983). DVD. Madrid: Sogepack, 2003
 El crack, de José Luis Garci (1981). DVD. Madrid: Sogepack, 2003
 El crimen de Laramie (The Laramie Project) DVD. CA: HBO Films, 2002
 El cuarto de Leo, de Enrique Buchichio (2009). San Francisco CA: Global Film Initiative, 2011
 El cuarto hombre (De vierde man), de Paul Verhoeven (1983). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2006
 El currante, de Mariano Ozores (1984). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2011
 El declive del imperio americano (Le déclin de l'empire américain), de Denys Arcand (1986). DVD. Madrid: Suevia Films, 2007
 El demonio y la carne (Flesh and the Devil), de Clarence Brown (1926). DVD. Madrid: Absolute Distribution, 2010
 El desconocido del lago (L'inconnu du lac), de Alain Guiraudie (2013). DVD. Madrid: Karma Films, 2014
 El desenlace, de Juan Pinzás (2005). DVD. Madrid: JRB, 2007
 El deseo de ser piel roja, de Alfonso Ungría (2002). DVD. Barcelona: Filmax, 2006
 El despertar de la inocencia (Story of a Bad Boy), de Tom Donaghy (1999). DVD. Barcelona: Filmax, 2006
 El despertar de los sentidos, de Manuel Esteba (1977). VHS. Barcelona: Prisma, 1984
 El detective (The Detective), de Gordon Douglas (1968). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
 El diario de Carlota, de José Manuel Carrasco (2010). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010
 El diputado, de Eloy de la Iglesia (1978). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008
 El doctor Frankenstein (Frankenstein), de James Whale (1931). DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012
 El donante, de Ramón Fernández (1985). DVD. Barcelona: Manga Films, 2007
 El dormilón (Sleeper), de Woody Allen (1973). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2001
 El dossier 51 (Le dossier 51), de Michel Deville (1978). DVD. Barcelona: Filmax, 2006
 El Dr. Jekyll y su hermana Hyde (Dr. Jekyll And Sister Hyde), de Roy Ward Baker (1971). DVD. Paris: Studiocanal, 2009

- El embalsamador (L'imbalsamatore), de Matteo Garrone (2002). DVD. Firenze: Cecchi Gori Home Video, 2002
- El emigrado, de Ramón Torrado (1946). VHS. Madrid: Video Mercury, 1987
- El enemigo público (The Public Enemy), de William A. Wellman (1931). DVD. Madrid: Versus Entertainment, 2010
- El erótico enmascarado, de Mariano Ozores (1980). DVD. Barcelona: Sav, 2008
- El espantapájaros (Scarecrow), de Jerry Schatzberg (1973). DVD. Madrid: Warner, 2006
- El expreso de medianoche (Midnight Express), de Alan Parker (1978). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2008
- El extraño viaje, de Fernando Fernán-Gómez (1964). DVD. Madrid: El país, 2003
- El fantasma de Canterville (The Canterville Ghost), de Jules Dassin (1944). DVD. Madrid: Warner 2010
- El faro del sur, de Eduardo Mignogna (1998). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012
- El favor (A Very Special Favor), de Michael Gordon (1965). DVD. London: Universal Pictures, 2006
- El funcionario desnudo (The Naked Civil Servant), de Jack Gold (1975). London: BBC Video, 2007
- El gafe, de Pedro Luis Ramírez (1959). DVD. Barcelona: Mercury Films, 1997
- El gángster (Villain), de Michael Tuchner (1971). DVD. London: Optimum Home Releasing, 2007
- El gendarme de Saint-Tropez (Le gendarme de Saint-Tropez), de Jean Girault. (1964). DVD. Madrid : Suevia Films, 2008
- El gendarme se casa (Le gendarme se marie), de Jean Girault.(1968). DVD. Madrid : Suevia Films, 2008
- El gran restaurante (Le Grand Restaurant), de Jacques Besnard (1966). DVD.. Madrid: Sherlockfilms, 2008
- El grano de mostaza, de José Luis Sáenz de Heredia (1962). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1984
- El guardián del paraíso, de Antonio Ruiz Castillo (1955). VHS. Madrid: PolyGram Video, 1988
- El hada ignorante (Le fate ignoranti), de Ferzan Ozpetek (2001). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2002
- El halcón maltés (The Maltese Falcon), de John Huston (1941). DVD. Madrid: Warner, 2010
- El hampa dorada (Little Caesar), de Mervyn LeRoy (1931). DVD. London: Warner, 2006
- El hijo perfecto (The Perfect Son), de Leonard Farlinger (2000). DVD. Köhl: Alive, 2006
- El hombre de arena, de José Manuel González-Berbel (2007). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2008
- El hombre de los lentes de oro (Gli occhiali d'oro), de Giuliano Montaldo (1984). DVD. Milano: Medusa, 2006
- El hombre del Cadillac (Le Corniaud), de Gérard Oury (1965). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2008
- El hombre deseado (Der bewegte Mann), de Sönke Wortmann (1994). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004
- El hombre herido (L'homme blessé), de Patrice Chéreau (1983). DVD. Paris: Studiocanal, 2005
- El hombre que las enamora, de José María Castellví Marimón (1944). VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997
- El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There), de Joel Coen (2001). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003
- El incidente (The Incident), de Larry Peerce (1967) VHS. CA: 20th Century Fox, 1989
- El ingenio salvaje (This Sporting Life), de Lindsay Anderson (1963). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
- El insólito embarazo de los Martínez, de Javier Aguirre (1974). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989
- El intruso (Enduring Love), de Roger Michell (2004). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2007
- El jardín colgante (The Hanging Garden), de Thom Fitzgerald (1997) DVD. Madrid: Producciones JRB, 2012
- El jardín de la alegría (The Pleasure Garden), de Alfred Hitchcock (1925). DVD. London: Network, 2008
- El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln), de John Ford (1939). DVD. Barcelona: Filmax, 2007
- El juego de la oca, de Manuel Summers (1965) . Beta. Madrid: Platinum Comavisa, 1984
- El juego de los mensajes invisibles, de Juan Pinzás (1992) VHS. Madrid Atlántico Films, 1992
- El juego de Ripley (Ripley's Game), de Liliana Cavani (2002). DVD. Madrid: Tripictures, 2004
- El laberinto griego, de Rafael Alcázar (1993). DVD. USA: Venevision International, 2002
- El largo viernes santo (The Long Good Friday), de John Mackenzie (1980). DVD. Barcelona: Manga Films, 2005
- El lenguaje perdido de las grúas (The Lost Language of Cranes), de Nigel Finch (1991). DVD. Barcelona: Underground Pictures, 2011
- El leñador (The Woodsman), de Nicole Kassell (2004). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008
- El lugar sin límites, de Arturo Ripstein (1978). DVD. México, D.F. : Conaculta, 2006
- El Lute, camina o revienta, de Vicente Aranda (1987). DVD. Madrid: Suevia Films, 2007
- El malvado Zaroff (The Most Dangerous Game), de Ernest B. Schoedsack & Irving Pichel (1932). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2000
- El mar, de Agustí Villaronga (2000). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010
- El misterio de la villa (Up to the Villa), de Philip Haas. DVD. Madrid: Paramount Spain, 2010
- El misterio de los almendros, de Jaime Humberto Hermosillo (2004). DVD. Florida (USA): Coral Gables, 2005
- El monstruo del armario (Monster in the Closet), de Bob Dahlin (1968). DVD. London: Consolidated, 2003
- El mundo alrededor, de Álex Calvo-Sotelo (2006). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2007
- El mundo sigue (1963), de Fernando Fernán-Gómez. Grabación televisiva. Colección particular
- El nombre de la rosa (Der Name der Rose), de Jean-Jacques Annaud (1986). DVD. Madrid: Warner, 2008
- El ojo de cristal, de Antonio Santillán (1957) Grabación televisiva. Colección particular
- El oro de moscú, de Jesús Bonilla (2003). DVD. Barcelona: Manga Films, 2003
- El otro lado de la cama, de Emilio Martínez-Lázaro (2002). DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2012
- El otro lado de la vida (Sling Blade), de Billy Bob Thornton (1996). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2002
- El pájaro de las plumas de cristal (L'uccello dalle piume di cristallo), de Dario Argento (1970). DVD. Barcelona: Manga Films, 2005
- El palomo cojo, de Jaime de Armiñán (1995). VHS. Barcelona: Sogedasa, 1996
- El paraíso ya no es lo que era, de Francesc Betriu (2001). DVD. Madrid: Warner, 2001
- El pecador impecable, de Augusto Martínez Torres (1987). DVD. Barcelona: Filmax, 2007
- El perfume, historia de un asesino (Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders), de Tom Tykwer (2006). DVD. Madrid: Warner, 2007
- El pico 2, de Eloy de la Iglesia (1984). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006
- El pico, de Eloy de la Iglesia (1983). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006
- El pobre García, de Tony Leblanc (1961) VHS. Madrid: Olimpy Films, 1989
- El Polaquito, de Juan Carlos Desanzo (2003). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2005
- El portero de noche (Il portiere di notte), de Liliana Cavani (1973). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2005
- El prestamista (The Pawnbroker), de Sidney Lumet (1964). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2007
- El primer divorcio, de Mariano Ozores (1982). VHS . Madrid: José Frade, 1982
- El príncipe de las mareas (The Prince of Tides), de Barbra Streisand (1991). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2002

El reprimido, de Mariano Ozores (1974). Beta. Madrid: Talcris, 1983
 El retrato de Dorian Gray (Dorian Gray), de Oliver Parker (2009). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2012
 El retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray), de Albert Lewin (1945). DVD. Madrid: Warner, 2008
 El rey del río, de Manuel Gutiérrez Aragón (1995). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006
 El robobo de la joya, de Álvaro Sáenz de Heredia (1991). DVD. Madrid: Impulso Records, 2003
 El sacerdote, de Eloy de la Iglesia (1979). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
 El salario del crimen, de Julio Buchs (1964). Grabación televisiva. Colección particular.
 El salario del miedo (Le salaire de la peur), de Henri-Georges Clouzot (1953). DVD. Madrid: Suevia Films, 2010
 El sargento (The Sergeant), de John Flynn (1968). DVD. USA: Warner Archives, 2009.
 El secreto inconfesable de un chico bien, de Jorge Grau (1976). VHS. Valladolid: Divisa Red, 2001
 El sexo ataca (1ª jornada), de Manuel Summers (1979). Betamax. Madrid: Kalender Video 1986
 El signo de la cruz (The Sign of the Cross), de Cecil B. de Mille (1932). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2010
 El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs) de Jonathan Demme (1991). DVD. Madrid: MGH, 2008
 El sueño de Ibiza, de Igor Fioravanti (2002). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2006
 El sueño eterno (The Big Sleep), de Howard Hawks (1945). DVD. Madrid: Warner, 2003
 El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley), de Anthony Minghella (1999). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2000
 El tercer hombre (The Third Man), de Carol Reed (1949). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2010
 El tercero, de Rodrigo Guerrero (2014). DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2014
 El tiempo que queda (Le temps qui reste), de François Ozon (2005). DVD. Barcelona: Sav, 2010
 El tímido, de Pedro Lazaga (1965). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2007
 El topo, de Alejandro Jodorowsky (1970). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011
 El tormento y el éxtasis (The Agony and the Ecstasy), de Carol Reed (1956). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
 El transexual, de José Jara (1977). VHS: Madrid: Iberson, 1982
 El trepa (Le Mouton Enragé), de Michel Deville (1974). DVD. CA (USA): Pathfinder Home Entertainment, 2003.
 El triangulito, de José María Forqué (1970). VHS. Madrid: Video FQ, 1983
 El trio (Das trio), de Hermine Huntgeburth (1998). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2005
 El último verano de la Boyita, de Julia Solomonoff (2009). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010
 El último viaje de Robert Rylands, de Gracia Querejeta (1995). DVD. Barcelona: Tribanda 2009
 El vicario de Olot, de Ventura Pons (1981) Barcelona. VHS. Aurora Video, 1984
 El violador violado, de Juan José Porto (1983) VHS. Barcelona: Ibex Films, 1985
 Él y él, de Eduardo Manzanos Brochero (1980). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987
 Él, de Luis Buñuel (1953). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2002
 Electroshock, de Juan Carlos Claver (2006). DVD. CA: Picture This! Home Video, 2008.
 Elephant, de Gus Van Sant (2003). DVD. Barcelona: Sav, 2012
 Élève libre, de Joachim Lafosse (2008). DVD. Paris: Cinéart, 2010
 Ellas los prefieren locas, de Mariano Ozores (1976) VHS. Madrid: Ibérica Video, 1984.
 Embrassez Qui Vous Voudrez, de Michel Blanc (2002). DVD. Barcelona: Sav, 2004
 En casa con Claude (Being at Home with Claude), de Jean Beaudin (1992). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005
 En Kort En Lang, de Hella Joof (2001). DVD. Danmark: Angel, 2001
 En la boca, no (J'Embrasse Pas), de Andre Techine 1991. DVD. Paris: Studiocanal, 2004
 En la ciudad sin límites, de Antonio Hernández (2002). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003
 En penumbra , de José Luis Lozano (1985). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2003
 En terreno vedado (Brokeback Mountain), de Ang Lee (2005). DVD. Madrid: Paramount, 2008
 En tu ausencia, de Iván Noel (2008). DVD. CA: Vanguard Cinema, 2008
 Encrucijada de odios (Crossfire), de Edward Dmytryk (1947). DVD. Barcelona: Manga Films, 2002
 Ensalada Baudelaire, de Leopold Pomés (1978). Grabación televisiva. Colección particular.
 Ensayo de un crimen, de Luis Buñuel (1955). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2002
 Entertaining Mr. Sloane, de Douglas Hickox (1970). DVD. London: Cinema Club, 2005
 Entierro de un funcionario en primavera, de José María Zabalza (1958). DVD. Barcelona: T-Sunami Merch, 2012
 Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire), de Neil Jordan (1994). DVD. Madrid: Warner, 2001
 Érase otra vez, de Juan Pinzás (1999). DVD. Barcelona: Manga Films, 2004
 Ernesto, de Salvatore Samperi (1979). VHS. Madrid: José Frade, 1982
 Es amor lo que busco (It's Love I'm After), que Archie Mayo (1937) London: Warner, 2009
 Esa mujer, de Mario Camus (1969). DVD. Barcelona: Filmax, 2008
 Espartaco (Spartacus), de Stanley Kubrick (1960). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2004
 Esplendor en la hierba (Splendor in the Grass), de Elia Kazan (1961). DVD. Madrid: Warner, 2004
 Estación Lunar 44 (Moon 44), de Roland Emmerich (1990). Beta. Barcelona: Record Visión, 1991
 Estambul 65, de Antonio Isasi-Isasmendi (1965). DVD. Madrid: Armadillo, 2005
 Este difunto es un vivo, de Ignacio F. Iquino (1941) VHS Valladolid: Divisa Red 1996.
 Estos Zorros locos, locos, locos (Zorro: The Gay Blade), de Peter Medak (1981). DVD. Barcelona: Underground Pictures, 2010
 Europa, Europa, de Agnieszka Holland (1990). DVD. Barcelona: Manga Films, 2004
 Evilenko, de David Grieco (2004). DVD. London: TLA Releasing, 2006
 Extraña amistad (Such Good Friends), de Otto Preminger (1971) DVD. IL: Olive Films, 2011
 Extraños en un tren (Strangers on a Train), de Alfred Hitchcock (1951) Madrid: Warner, 2009
 Exxxorcismos (2000), de Jaime Humberto Hermosillo. DVD. México: Galería Arvil, 2002
 F. est un salaud, de Marcel Gisler (1998). DVD. New York: Water Bearer Films, 2001
 F.B.I.: Frikis Buscan Incordiar, de Javier Cárdenas (2004). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2004
 F.E.N., de Antonio Hernández (1980). DVD. Barcelona: Filmax 2008
 Fama (Fame), de Alan Parker (1980). DVD. Madrid: Warner, 2003
 Fama (Fame), de Kevin Tancharoen (2009). DVD. Madrid: Warner, 2010
 Fanfaren der Liebe, de Kurt Hoffmann (1951), Visualización de algunas escenas en <http://www.youtube.com/>

Fashion Victim, de Ben Waller (2008). DVD. New York: Koch Vision 2010

Feliz Navidad, Mr. Lawrence (Merry Christmas Mr. Lawrence), de Nagisa Ōshima (1983). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2000

Férfiakt, de Károly Esztergályos (2006). DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2011

Fiebre del sábado noche (Saturday Night Fever), de John Badham (1977). DVD. Madrid: Paramount, 2002

Fiesta de despedida (It's My Party), de Randal Kleiser (1996) VHS. Los Ángeles: MGM/UA, 1997

Fireworks, de Kenneth Anger (1947). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008

Fixing Frank, de Michael Selditch (2002). DVD. Los Angeles: Liberation Ent., 2006

Flesh, de Paul Morrissey (1968). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2007

Flirt, de Hal Hartley (1995). DVD. Richmond (AU), AV Channel, 2003

Fortune and Men's Eyes, de Harvey Hart (1971). VHS. Los Ángeles: MGM/UA Home Video, 1990

Fotos, de Elio Quiroga (1996). VHS. Barcelona: Filmax, 1997.

Frankenstein de Mary Shelley (Frankenstein), de Kenneth Branagh (1994). DVD. Madrid: Sony Pictures, 1998

Frenesí (Frenzy), de Alfred Hitchcock (1972). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2001

Fresa y chocolate, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1994). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Fríamente sin motivos personales (The Mechanic), de Simon West (1972). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2004

Fuera de carta, de Nacho G. Velilla (2008). DVD. Madrid: Warner, 2008

Fuera del vestuario (Eleven men out), de Róbert I. Douglas (2005). DVD. Barcelona: Sav, 2009

Führer Ex, de Winfried Bonengel (2002). DVD. München: Universum Film, 2003

Fulanita y sus mentiras, de Pedro Lazaga (1976). DVD. Barcelona: Filmax, 2009

Full Monty, de Peter Cattaneo (1997). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2000

Garaje (Garage), de Leonard Abrahamson (2007) London: Soda Pictures, 2008

Garçon stupide, de Lionel Baier (2004). DVD. Philadelphia: TLA, 2007

Gary Cooper que estás en los cielos, de Pilar Miró (1981). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004

Gay club, de Ramón Fernández (1982). VHS. Madrid: Arturo González-Regia Films, 1984

Gefangen, de Jörg Andreas (2004). DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2005

Gerontophilia, de Bruce LaBruce (2013). DVD. New York: TLA Releasing, 2014

Geschlecht in Fesseln, de William Dieterle (1928). DVD. New York: Kino Video, 2004

Get Real, de Simon Shore (1996). DVD. Barcelona: Manga Films 2004

Get Your Stuff, de Max Mitchell (2000). DVD. Tucson (AZ): Culture Q Connection, 2003

Gilda, de Charles Vidor (1946). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2011

Giorni, de Laura Muscardin (2001). DVD. Firenze: Cecchi Gori Home Video, 2002

Glen or Glenda, de Ed Wood (1953). DVD. San Diego: Legend Films, 2007

Golpe al sueño americano (Less than Zero), de Marek Kaniévska (1987). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003

Gordos, de Daniel Sánchez Arévalo (2009). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Gosford Park, de Robert Altman (2001). DVD. Barcelona: Filmax, 2006

Gotas de agua sobre piedras calientes (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes), de François Ozon (2000). DVD. Barcelona: Sav, 2010

Gracias por la propina, de Francesc Bellmunt (1997). VHS. Barcelona: Lauren Films, 1998

Gracias por todo (A Wong Foo), de Beeban Kidron (1995). DVD. Madrid: Paramount, 2003

Gran Slalom, de Jaime Chávarri (1995). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005

Gritos en la noche, de Jesús Franco (1969). DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012

Ha-Buah, de Eytan Fox (2002). DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2010

Había una vez dos héroes (Babes in Toyland), de Gus Meins y Charles Rogers (1934). DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2003

Habitación para tres, de Antonio de Lara (1952). VHS. Madrid: King Home Video, 1987

Hablamos esta noche, de Pilar Miró (1982). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2004

Hable con ella, de Pedro Almodóvar (2002). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009

Hair, de Milos Forman (1979). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2001

Hamam, el baño turco, de Ferzan Ozpetek (1997). DVD. Madrid: Vellavisión 2003

Handsome Harry, de Bette Gordon (2009). DVD. New York: Screen Media 2010

Happiness, de Todd Solondz (1998). DVD. Roma: RAI Cinema, 2007

Harry + Max, de Christopher Munch (2004). DVD. Gerona: Eurocine Films, 2007

Hate Crime, de Tommy Stovall (2005). DVD. Paris: Optimale, 2008

Hay que deshacer la casa, de José Luis García Sánchez (1986). VHS. Madrid: CBS Fox, 1987.

Haz la loca ... no la guerra, de José Truchado (1976). VHS. Barcelona: Kram Video and Film, 1982

Hedwig and the Angry Inch, de John Cameron Mitchell (2001). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2006

HellBent, de Paul Etheredge (2004). DVD. London: TLA Releasing, 2007

Hijos (Sønner), de Erik Richter Strand (2006). DVD. Berlin: Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2010

Hilde Reise, de Christof Vorster (2004). DVD. CA: Ariztical, 2004.

Historia de un Crimen (Infamous), de Douglas McGrath (2006). DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2008

Historia de un detective (Murder, My Sweet), de Edward Dmytryk (1945). DVD. Barcelona: Manga Films, 2005

Historias de la puta mili, de Manuel Esteban (1993). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2004

Historias de la radio, de José Luis Sáenz de Heredia (1959). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2009

Historias del Kronen, de Montxo Armendáriz (1995). DVD. Barcelona: Manga Films, 2002

Hojas de parra (Fig Leaves), de Howard Hawks (1926) Fragmento vistos en <http://www.youtube.com/>

Hola, mamá (Hi mom!), de Brian de Palma (1970). DVD. Los Ángeles: MGM, 2004

Hombres, hombres, hombres (Uomini uomini uomini), de Christian De Sica (1996). VHS. Barcelona: Lauren Films, 1997

Homicidio (Homicidal), de William Castle (1961). DVD. CA: Columbia Tristar, 2001

Homo Father, de Piotr Matwiejczyk (2005). DVD. Warszawa: Propaganda, 2008.

Hotel du Nord, de Marcel Carné (1938). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011

Hotel Room, de Cesc Gay (1998). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2005

Hotel y domicilio, de Ernesto del Río (1995). VHS. Barcelona: Sogepack, 1996

Hotmilk, de Ricardo Bofill (2005). DVD. Gerona: Eurocine Films, 2008

Huevos revueltos, de Enrique Jiménez Pereira (1983). VHS. Barcelona: Vadimon, 1984
 Hustler White, de Bruce LaBruce y Rick Castro (1996). DVD. London: Millivres Multimedia, 2002
 I love you baby, de Alfonso Albacete (2001). DVD. Barcelona: Manga Films, 2002
 Ice Blues, de Ron Oliver (2008). DVD. London: Entertainment One, 2010
 If ..., de Lindsay Anderson (1968). DVD. London: Paramount, 2007
 Il compleanno, de Marco Filiberti (2009). DVD. Firenze: Cecchi Gori Home Video, 2010
 Il più bel giorno della mia vita, de Cristina Comencini (2002). DVD. Rome: 01 Distribution, 2004
 Il Sapore Del Grano, de Gianni Da Campo (1986) CA (USA): Award Films International, 1994
 Impulso criminal (Compulsion), de Richard Fleischer (1959). DVD. Barcelona: Sogemedia, 2007
 Inconscientes, de Joaquín Oristrell (2004). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2005
 Intolerancia (Intolerance), de David Wark Griffith (1916). DVD. London: Eureka, 2000
 Irene, de Alfred E. Green (1926) Fragmento vistos en <http://www.youtube.com/>
 Irreversible (Irréversible), de Gaspar Noé (2002). DVD. Barcelona: Sav, 2003
 Iván el terrible (Ivan Groznyy), de Sergei M. Eisenstein (1944). DVD. Madrid: JRB, 2004
 J'ai reve sous l'eau, de Hormoz (2008). DVD. Paris: Optimale, 2010
 Jack, de Lee Rose (2004). DVD. New York: ShowTime Ent. 2005
 Jacuzzi al pasado (Hot Tub Time Machine), de Steve Pink (2010). DVD. Barcelona: Sav, 2010
 Jenaro el de los 14, de Mariano Ozores (1974). Beta. Pamplona: Rimsa, 1984
 Johan, de Philippe Vallois (1976). DVD. Amsterdam: Homescreeen, 2008
 Johns, de Scott Silver (1996). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005
 Juan de los muertos, de Alejandro Brugués (2011). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2012
 Judith of Bethulia, de David Wark Griffith (1913). DVD. Paris: Bach films, 2009
 Juego de amor prohibido, de Eloy de la Iglesia (1975). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2001
 Juego de lagrimas (The Crying Game), de Neil Jordan (1992). DVD. Madrid: Warner, 2006
 Jugando con el corazón (Playing By Heart), de Willard Carroll (1998). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2000
 Juntos (Tillsammans), de Lukas Moodysson (2000). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2004
 Justicia para todos (...And Justice for All), de Norman Jewison (1979). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2008
 Justine, de George Cukor (1968). VHS. Paris: Fox vidéo, 1994
 Juventud a la intemperie, de Ignacio F. Iquino (1961). Grabación televisiva. Colección particular.
 Katzelmacher, de Rainer Werner Fassbinder (1969). DVD. Barcelona: Sav, 2007
 Kavafis (Kavafés), de Yannis Smaragdis (1996) DVD. Atenas: Odeon, 2005
 King Size, de Patrick Maurin (2007). DVD. Gerona: Eurocine Films, 2008
 Kinsey, de Bill Condon (2004). DVD. Madrid: Warner, 2011
 Kiss Kiss Bang Bang, de Shane Black (2005). DVD. Madrid: Warner, 2006
 Km.0, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra (2000). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2000
 Krámpack, de Cesc Gay (2000). DVD. Barcelona: Valladolid: Divisa Red, 2011
 L.I.E., de Michael Cuesta (2001). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005
 L'ennemi Naturel, de Pierre-Erwan Guillaume (2004). DVD. Paris: Epicentre Films, 2006
 L'homme de sa Vie, de Zabou Breitman (2006). DVD: Paris : Pan-Européen, 2008
 L'homme est une femme comme les autres, de Jean-Jacques Zilbermann (1998). DVD. Paris: Les Films Balenciaga/M6, 1998
 La alegre divorciada (The gay divorcee), de Mark Sandrich (1934). DVD. London: Universal Pictures, 2006
 La Biblia en pasta, de Manuel Summers (1984). VHS. Warner Española, 1985
 La boda de mi mejor amigo (My Best Friends Wedding), de P.J. Hogan (1997). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001
 La boda del señor cura, de Rafael Gil (1979). DVD. Madrid : Suevia Films, 2004
 La buena voz, de Antonio Cuadri (2006). DVD. Madrid: Karma Films, 2007
 La caída de los dioses (La caduta degli dei), de Luchino Visconti (1969). DVD. Madrid: Warner, 2004
 La caja 507, de Enrique Urbizu (2002) Madrid: TCFHE, 2005
 La calumnia (The Children's Hour), de William Wyler (1961). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2004
 La campana del infierno, de Claudio Guerín (1973). Beta. Madrid: Video Era, 1984.
 La carta del Kremlin (The Kremlin Letter), de John Huston (1970). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2011
 La casa dalle finestre che ridono, de Pupi Avati (1976). DVD. Milano: Aegida, 2002
 La casa de cristal (The Glass House), de Tom Gries (1972). DVD. Tulsa, OK: Vci Video, 2000
 La casa de las Chivas, de León Klimovsky (1972). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
 La chica de la piscina , de Ramón Fernández (1987). VHS. Madrid: Metro Video Española, 1995.
 La chica del barrio, de Ricardo Nuñez (1956). VHS. Madrid: MCTv, 1984
 La chica del trébol, de Sergio Grieco (1964). VHS. Madrid: Filmayer, 1985
 La clase dirigente (The Ruling Class), de Peter Medak (1972). DVD. London: Momentum, 2001
 La colmena, de Mario Camús (1982). DVD. Madrid: Suevia Films, 2000
 La compasión del diablo, de Paco Siurana (2002). DVD. Madrid: Vellavisión, 2006
 La consecuencia (Die Konsequenz), de Wolfgang Petersen (1977). DVD. Berlin: Warner, 2008
 La Coquito, de Pedro Masó (1977). DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008
 La corte del Faraón, de José Luis García Sánchez (1985). DVD. Madrid: Suevia Films, 2010
 La cosecha estéril (La commare secca), de Bernardo Bertolucci (1962). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008
 La cruz de hierro (Cross of Iron), de Sam Peckinpah (1977). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008
 La culpa del otro, de Ignacio F. Iquino (1942) VHS Valladolid: Divisa Red 1996.
 La dinamita está servida, de Fernando Merino (1968). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007
 La Discesa di Aclà a Floristella, de Aurelio Grimaldi (1992). VHS. Segrate (ITA): Pentavideo 1992
 La distancia, de Iñaki Dorronsoro (2006). DVD. Barcelona: Filmax, 2007
 La dolce vita, de Federico Fellini (1960). DVD. Madrid : Suevia Films, 2005
 La duda (Doubt) de John Patrick Shanley (2008). DVD. Barcelona: Sav, 2011
 La enfermera, el marica y el cachondo de Don Peppino (La moglie in bianco... l'amante al pepe), de Michele Massimo Tarantini

- (1982). DVD. Firenze: Cecchi Gori Home Video, 2004
- La escalera (Staircase), de Stanley Donen (1969). Cinta VHS. Beverly Hills (CA): 20th Century Fox 1969
- La escopeta nacional, de Luis García Berlanga (1978). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2010
- La estanquera de Vallecas, de Eloy de la Iglesia (1987). DVD. Madrid : Suevia Films, 2003
- La fiera de mi niña (Bringing Up Baby), de Howard Hawks (1938). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2000
- La fiesta, de Manuel Sanabria (2003). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica 2004
- La fobia de Homero (Homer's Phobia) Los Simpsons Nº 15, 8ª temporada (1997). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
- La fragata infernal (Billy Budd), de Peter Ustinov (1962). DVD. La Laguna (Tenerife): Impulso Records, 2008
- La fuerza del amor (The twilight of the golds), de Ross Kagan Marks (1996). DVD. USA: Fox Lorber 1999
- La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof), de Richard Brooks (1958). DVD. Madrid: Warner, 2003
- La gran aventura de Silvia (Sylvia Scarlett), de George Cukor (1935). DVD. Barcelona: Manga Films, 2000
- La gran ilusión (La grande illusion), de Jean Renoir (1937). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2008
- La gran juerga (La grande vadrouille), de Gérard Oury (1966). DVD. Barcelona: Sogemedia, 2006
- La guerra de las bodas (Wedding Wars), de Jim Fall (2006). DVD. USA: Sony Pictures 2007
- La guerra de papá, de Antonio Mercero (1977). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004
- La habitación en forma de L (The L-Shaped Room), de Bryan Forbes (1962). DVD. London: Optimum Home Releasing 2007
- La hora fría, de Elio Quiroga (2006). DVD. Barcelona: Sav, 2008
- La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona, de Ramón Fernández (1979). DVD. Barcelona: Sav, 2008
- La jaula de las locas (La cage aux folles II), de Édouard Molinaro (1980). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2002
- La jaula de las locas: Ellas se casan (La cage aux folles III: 'Elles' se marient), de Georges Lautner (1985). VHS. Boulogne: Tristar 1986
- La León, de Santiago Otheguy (2007). DVD. Paris: MK2, 2008
- La ley de la frontera, de Adolfo Aristarain (1995). VHS. Barcelona: Filmax, 1996
- La ley del deseo, de Pedro Almodóvar (1987). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010
- La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit), de Rainer Werner Fassbinder (1975). DVD. Madrid: Avalon productions, 2005
- La liga no es cosa de hombres, de Ignacio F. Iquino (1972). DVD: Barcelona: Llamentol, 2011
- La lupa (Agencia de investigaciones privadas), de Luis Lucia (1955). Grabación televisiva. Colección particular.
- La luz del fin del mundo (The Light at the Edge of the World), de Kevin Billington (1971). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005
- La luz prodigiosa, de Miguel Hermoso (2003). DVD. Barcelona: Manga Films, 2003
- La mala educación, de Pedro Almodóvar (2004). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007
- La máquina de bailar, de Oscar Aibar (2006). DVD. Barcelona: Sav, 2007
- La mejor manera de andar (La Meilleure Façon de Marcher), de Claude Miller (1976). DVD. Paris: MK2, 2008
- La mirada violeta, de Nacho Pérez de la Paz (2004). DVD. Barcelona: Manga Films, 2004.
- La Mission, de Peter Bratt (2009). DVD. New York: Screen Media, 2010
- La muerte de Mikel, de Imanol Uribe (1984). DVD. Bilbao: EITB, 2005
- La mujer perfecta ("10"), de Blake Edwards (1979). DVD. Madrid: Warner, 1999
- La naranja mecánica (A Clockwork Orange), de Stanley Kubrick (1971). DVD. Madrid: Warner, 2001
- La niña de tus ojos, de Fernando Trueba (1998). DVD. Barcelona: Manga Films, 2005
- La noche del ejecutor, de Paul Naschy (1992). DVD. Barcelona: Filmax, 2008
- La noche más hermosa, de Manuel Gutiérrez Aragón (1984). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007
- La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein), de James Whale (1935). DVD. Madrid: Universal Pictures Iberia, 2002
- La novia era él (I was a male war bride), de Howard Hawks (1949). DVD. Madrid: Vellavision 2003
- La orgía, de Francesc Bellmunt (1978). Beta. Madrid: Exit Video, 1983
- La otra alcoba, de Eloy de la Iglesia (1976). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004
- La otra familia, de Gustavo Loza (2011). DVD. Houston (TX): DistriMax, 2012
- La otra pareja (All Over the Guy), de Julie Davis (2001). DVD. Barcelona: Sav, 2004
- La otra vida del Capitán Contreras, de Rafael Gil (1955). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
- La pandilla de los once, de Pedro Lazaga (1961). DVD. Barcelona: Mercury Films, 1990
- La parada de los monstruos (Freaks), de Tod Browning (1932). DVD. Madrid: Warner, 2005
- La patrulla de los inmorales (The Choirboys), de Robert Aldrich (1977). VHS. Madrid: CBS Fox, 1987
- La patrulla perdida (The Lost Patrol), de John Ford (1934). DVD. Barcelona: Manga Films, 2001
- La pícara molinera, de León Klimovsky (1954). VHS. Madrid: Video Mercury, 1989
- La piel (La pelle), de Liliana Cavani (1981). DVD. Madrid: Suevia Films, 2010
- La primavera romana de la Sra. Stone (The Roman Spring of Mrs. Stone), de José Quintero (1961). DVD. Madrid: Warner, 2006
- La quinta del porro, de Francesc Bellmunt (1980). Beta. Barcelona Zeta Video, 1984.
- La radio pirata (Young Soul Rebels), de Isaac Julien (1991). DVD. London: Ilc entertainment, 2004
- La rana verde, de Josep Maria Forn (1957). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989
- La regla del juego (La règle du jeu), de Jean Renoir (1939). DVD. Madrid: Versus Entertainment, 2010
- La rubia del bar, de Ventura Pons (1986). VHS. Barcelona: Lauren Films, 1989
- La semana del asesino, de Eloy de la Iglesia (1973). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1989. (Versión inglesa: Cannibal Man (1973). DVD. UK: Anchor Films, 2000)
- La sogá (Rope), de Alfred Hitchcock (1945). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2011
- La sombra del actor (The Dresser), de Peter Yates (1983). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004
- La tabla de Flandes, de Jim McBride (1994). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2010
- La tentación vive arriba (The Seven Year Itch), de Billy Wilder (1955). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
- La ternura de los lobos (Die Zärtlichkeit der Wölfe), de Ulli Lommel (1973). DVD. London: Starz/Anchor Bay, 1999
- La tía de Carlos en minifalda, de Augusto Fenollar e Ignacio F. Iquino (1966) . Beta. Barcelona: Foher, 1983.
- La tía de Carlos, de Luis María Delgado (1982). DVD. Barcelona: Tribanda 2008
- La tonta del bote, de Juan de Orduña (1970). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2003
- La trampa de la muerte (Deathtrap), de Sidney Lumet (1982). DVD. Madrid: Warner, 2010
- La trinca del aire, de Ramón Torrado (1951). VHS. Madrid: IRC, 1984

- La última noche de Boris Grushenko (Love and Death), de Woody Allen (1975). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2001
- La vaquilla, de Luis García Berlanga (1985). DVD. Barcelona: Filmax 2007
- La velocidad de la vida (The Velocity Of Gary), de Dan Ireland (1997). VHS. Madrid: Columbia Tristar Home Video, 2000
- La ventana de enfrente (La finestra di fronte), de Ferzan Ozpetek (2003). DVD. Barcelona: Sav, 2005
- La verdadera naturaleza del amor (Love & Human Remains), de Denys Arcand (1993). DVD. Madrid: Producciones JRB, 2010
- La vida alegre, de Fernando Colomo (1987). VHS. Madrid: Weekend Video, 1987
- La vida en un bloc, de Juan Bosch (1956). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005
- La vida privada de Sherlock Holmes (The Private Life of Sherlock Holmes), de Billy Wilder (1970). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2004
- La vida secreta de las palabras, de Isabel Coixet (2005). DVD. Barcelona: Cameo Media 2006
- La ville dont le prince est un enfant, de Christophe Malavoy (1997). DVD. CA: Picture This Home Video, 2004
- La Virgen de los Sicarios, de Barbet Schroeder (2000). DVD. Barcelona: Manga Films, 2000
- La visita que no tocó el timbre, de Mario Camus (1965) Grabación televisiva. Colección particular.
- Laberinto de pasiones, de Pedro Almodóvar (1982). DVD. Madrid: El País, 2004
- Lady Lou (She Done Him Wrong), de Lowell Sherman (1933). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2011
- Lakki, de Svend Wam (1992). DVD. VA (USA): Water Bearer Films, 2007
- Las alegres chicas de Colsada, de Rafael Gil (1984). Cinta VHS. Madrid: Jet vídeo, 1985.
- Las amistades particulares (Les amitiés particulières), de Jean Delannoy (1964). DVD. Paris: Europacorp, 2009
- Las aventuras de Marco Polo (The Adventures of Marco Polo), de Archie Mayo (1938). DVD: Barcelona: Llamentol, 2010
- Las aventuras de Priscilla, reina del desierto (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert), de Stephan Elliott (1993). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2007
- Las aventuras de Sebastian Cole (The Adventures of Sebastian Cole), de Tod Williams (1998)
- Las ciervas (Les Biches), de Claude Chabrol (1968). DVD. Madrid : Suevia Films, 2005
- Las cosas del querer 1, de Jaime Chávarri (1989). DVD. Madrid: Warner, 2006
- Las de Caín, de Antonio Momplet (1959). VHS. Madrid: PolyGram, 1990
- Las delicias de los verdes años, de Antonio Mercero (1976). DVD. Barcelona: Sav, 2008
- Las edades de Lulú, de Bigas Luna (1990). DVD. Barcelona: Manga Films, 2001
- Las estrellas estan verdes, de Pedro Lazaga (1973). DVD. Barcelona: Filmax, 2003
- Las noches de Cabiria (Le notti di Cabiria), de Federico Fellini (1957). DVD. Barcelona: Sotelysa, 2007
- Las noches salvajes (Les Nuits Fauves), de Cyril Collard (1992). DVD. Madrid: Suevia Films, 2008
- Las obsesiones de Armando, de Luis María Delgado (1974). Cinta VHS. Madrid: G.D.I, 1984
- Las señoritas de mala compañía, de José Antonio Nieves Conde (1973). VHS. Valladolid: Divisa Ediciones, 1999.
- Las tres caras de Eva (The Three Faces of Eve), de Nunnally Johnson (1957). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2004
- Las zapatillas rojas (Red Shoes), de Michael Powell & Emeric Pressburger (1948). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004
- Laura, de Otto Preminger (1944). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
- Lawrence of Arabia, de David Lean (1962). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001
- Le ciel sur la tête, de Régis Musset (2006). DVD. Paris: Optimale, 2007
- Le hasard fait bien les choses, de Lorenzo Gabriele (2002). DVD. Ginebra: Télévision suisse romande, 2002
- Le Roi de L'évasion, de Alain Guiraudie (2009). DVD. Paris: Arte Vidéo, 2010
- Le soleil assassiné, de Abdelkrim Bahloul (2003). DVD. Paris: Editions Montparnasse, 2005
- Leaving Metropolis, de Brad Fraser (2002)). DVD. CA (USA): Wolfe Video, 2004
- Lejos del cielo (Far from Heaven), de Todd Haynes (2002). DVD. Barcelona: Sav, 2003
- Les Godelureaux, de Claude Chabrol (1961). DVD. Montreuil: Aventi, 2009
- Let Me Die A Woman, de Doris Wishman (1977). DVD. MI (USA): Synapse Films, 2005.
- Liberty, de Leo McCarey (1929). DVD. London: Image Entertainment, 1993
- Licencia para matar (The Eiger Sanction), de Clint Eastwood (1975). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2003
- Lie Down with Dogs, de Wally White (1995). DVD. Los Ángeles (CA): Lions Gate, 2011
- Ligue story, de Alfonso Paso (1972). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005
- Limpieza en seco, de Anne Fontaine (1997). VHS. Barcelona: Filmax, 1999.
- Lisistrata, de Francesc Bellmunt (2002). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003
- Llamada para un muerto (The Deadly Affair), de Sidney Lumet (1966). DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012
- Lo verde empieza en los pirineos, de Vicente Escrivá (1973). Beta. Pamplona: Rimsa, 1981
- Lokas, de Gonzalo Justiniano (2009). DVD. Houston (USA): DistriMax, 2009.
- Lola + Bilidikid, de Kutlug Ataman (1999). DVD. London: Millivres Prowler Group, 2003
- Lola, espejo oscuro, de Fernando Merino (1966). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007
- Lola, la película, de Miguel Hermoso (2007). DVD. Barcelona: Sav, 2007
- Looking for Simon, Jan Krüger (2011). DVD. Berlin: Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2011
- Lorca, muerte de un poeta (serie de TV), de Juan Antonio Bardem (1987). Grabación televisiva, Colección particular
- Los abrazos rotos, de Pedro Almodovar (2009). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009
- Los agentes del quinto grupo, de Ricardo Gascón (1955). Grabación televisiva. Colección particular.
- Los amigos de Peter (Peter's Friends), de Kenneth Branagh (1992). DVD. Barcelona: Filmax, 2007
- Los años desnudos. Clasificada S, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (2008). DVD. Madrid: Paramount Spain 2009
- Los bingueros, de Mariano Ozores (1979). DVD. Barcelona: Manga Films, 2006
- Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes), de Howard Hawks (1953). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
- Los caraduros, de Antonio Ozores (1983). Cinta VHS. Madrid: Weekend Video, 1992
- Los chicos de la banda (The Boys in the Band), de William Friedkin (1970). DVD. CA: Paramount, 2008
- Los chicos terribles (Les enfants terribles), de Jean-Pierre Melville (1950). DVD. London: Optimum Home Releasing, 2007
- Los claros motivos del deseo, de Miguel Picazo (1977) Los claros motivos del deseo. VHS. Madrid: Jose Frade 1982
- Los cuatro Robinsones, de Eduardo García Maroto (1939). VHS. Valladolid: Divisa Red, 1996
- Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury), de Pier Paolo Pasolini (1972). DVD. Madrid: Vellavisión 2003
- Los depredadores de la noche, de Jesús Franco (1988). VHS. Barcelona: Sogepack, 1998

- Los días de Cabirio, de Fernando Merino (1971). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
- Los dos lados de la cama, de Emilio Martínez-Lázaro (2005). DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2012
- Los embarazados, de Joaquín Coll Espona (1982). DVD. Barcelona: DVD Spain, 2004
- Los energéticos, de Mariano Ozores (1979). DVD. Barcelona: Manga Films, 2006
- Los extremeños se tocan, de Alfonso Paso (1970). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987
- Los farsantes (The Gay Deceivers), de Bruce Kessler (1968). DVD. IL: Dark Sky, 2007
- Los fieles sirvientes, de Francesc Betriu (1980). VHS. Barcelona: Kram, 1982
- Los gusanos no llevan bufanda, de Javier Elorrieta (1991). VHS. Madrid: José Frade, 1992
- Los hijos de la noche, de Benito Perojo (1939). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1988
- Los inútiles (I vitelloni), de Federico Fellini (1953). DVD. Barcelona: La casa del cine para todos, 2012
- Los juicios de Oscar Wilde (The Trials of Oscar Wilde), de Ken Hughes (1960) VHS. London : Channel 4, 2000.
- Los juncos salvajes (Les roseaux sauvages), de André Téchiné (1994). DVD. Madrid : Suevia Films, 2008
- Los maridos no cenan en casa, de Jerónimo Mihura (1957) Grabación televisiva. Colección particular
- Los niños de San Judas (Song for a Raggy Boy), de Aisling Walsh (2003). DVD. Madrid: Warner, 2004
- Los novios búlgaros, de Eloy de la iglesia (2003). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003
- Los novios de mi mujer, de Ramón Fernández (1972), DVD. Madrid: Sogepaq, 1998.
- Los nuevos españoles, de Roberto Bodegas (1974). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004
- Los obsexos, de Mariano Ozores (1988). VHS. Madrid: Olimpy Films, 1989
- Los ojos dejan huellas, de José Luis Sáenz de Heredia (1952). DVD. Madrid: Suevia Films, 2007
- Los ojos siniestros del doctor Orloff, de Jesús Franco (1973). DVD. Madrid: Research Entertainment, 2013
- Los ojos vendados, de Carlos Saura (1978). VHS. Madrid: Video Master, 1983.
- Los olvidados, de Luis Buñuel (1950). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2007
- Los placeres ocultos, de Eloy de la Iglesia (1977). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
- Los productores (The producers), de Mel Brooks (1968). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2009
- Los seres queridos (The Loved One) de Tony Richardson (1965). DVD Madrid: Warner, 2009
- Los sobornados (The Big Heat), de Fritz Lang (1953). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2006
- Los subdesarrollados, de Fernando Merino (1968). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004
- Los testigos (Les témoins), de André Téchiné (2007). DVD. Barcelona: Sav, 2008
- Los últimos de Filipinas, de Antonio Román (1945). DVD. Barcelona: Mercury Films, 2010
- Lot in sodom, de James Sibley Watson, Melville Webber (1933). DVD. London: Image Entertainment, 2003
- Love! Valour! Compassion!, de Joe Mantello (1997). DVD. Girona: Pride Films, 2010
- Lucifer (Fear No Evil), de Frank LaLoggia (1981). DVD. Gerona: Eurocine Films, 2007
- M. Butterfly, de David Cronenberg (1993). VHS. Madrid : Warner Home Video, 1994
- Madame Satã, de Karim Ainouz (2002). DVD. Barcelona: Sav, 2004
- Madre amadísima, de Pilar Távora (2009). DVD. Madrid: Karma Films, 2010
- Madre in Japan, de Francisco Perales (1985). Beta. Madrid, Video Disco, 1985.
- Magnolia, de Paul Thomas Anderson (1999). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005
- Makinavaja 2, semos peligrosos (1993), de Carlos Suárez. VHS. Barcelona: Record Visión, 1993
- Makinavaja, el último choriso (1992), de Carlos Suárez. VHS. Barcelona: Record Visión, 1992
- Mal trago (Hard pill), de John Baumgartner (2005). DVD. Girona: Pride Films, 2010
- Malas temporadas, de Manuel Martín Cuenca (2005)). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006
- Mambo italiano, de Emile Gaudreault (2003). DVD. Madrid: Warner, 2005
- Manderley, de Jesús Garay (1981). Beta. Barcelona: Gamma Video, 1984
- Mandinga, de Richard Fleischer (1975). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2006
- Mandragora, de Wiktor Grodecki (1997). DVD. New York: Water Bearer Films, 2000
- Manjar de Amor, de Ventura Pons (2002). DVD. Barcelona: Filmax, 2006
- Männer wie wir, de Sherry Horman (2004). DVD. München: Buena Vista Home Entertainment, 2005
- Männer, Helden, schwule Nazis, de Rosa Von Praunheim (2005). DVD. Berlin: absolut Medien GmbH, 2006
- Manuel y Clemente, de Javier Palmero (1986). VHS. Madrid: Mantic Home Video, 1988.
- Manuela, de Gonzalo García Pelayo (1976) Beta. Pamplona: IVS 1984.
- Mañana será otro día, de Jaime Camino (1967). Grabación televisiva. Colección particular
- Marbella, un golpe de cinco estrellas, de Miguel Hermoso (1985). VHS. Madrid: José Frade, 1985
- Marciano nel buio, de Massimo Spano (1996). Grabación televisiva. Colección particular
- Marta y alrededores, de Nacho Pérez de la Paz (1999) VHS Barcelona: Filmax, 2000.
- Martin (Hache), de Adolfo Aristarain (1997). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2004
- Más que amor frenesí, de Alfonso Albacete (1996). DVD. Madrid: JRB, 2003
- Más que un hombre, de Dady Brieva (2007). DVD.Argentina: AVH, 2008
- Matador, de Pedro Almodóvar (1986). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2009
- Matar al Nani, de Roberto Bodegas (1988). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
- Matar o no matar, éste es el problema (Theatre of blood), de Douglas Hickox (1973). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2004
- Maurice, de James Ivory (1987). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2009
- Mauricio mon amour, de Juan Bosch (1976). VHS. Madrid: Izaro Films, 1983
- Me da igual, de David Gordon (2000). DVD. Madrid: Enrique Cerezo, 2002
- Medianoche en el jardín del bien y del mal (Midnight in the Garden of Good and Evil), de Clint Eastwood (1997) Madrid: Warner, 1997
- Mejor... imposible (As Good as It Gets), de James L. Brooks (1997). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2005
- Melodía de Broadway (The Broadway Melody), de Harry Beaumont (1929) Grabación televisiva. Colección particular.
- Mentiras y gordas, de Alfonso Albacete (2009). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009
- Mi calle, de Edgar Neville (1960). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1988
- Mi hermosa lavandería (My Beautiful Laundrette), de Stephen Frears (1985). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2004
- Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán ... y mucha música), (1974). VHS. Madrid: Bilig, 1988

Mi Idaho privado (My Own Private Idaho), de Gus Van Sant (1991). DVD. Madrid: Warner, 2009
 Mi nombre es Harvey Milk (Milk), de Gus Van Sant (2008). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2009
 Mi primer pecado, de Manuel Summers (1977). Betamax. Madrid: Kalender Video 1986
 Mi querida señorita, de Jaime de Armiñán (1972). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2014
 Mi último round, de Julio Jorquera Arriagada (2011). DVD. London: Pecadillo Pictures, 2014
 Mi vida en Rosa (Ma vie en rose), de Alain Berliner (1997). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2008
 Michael, de Carl Theodor Dreyer (1924). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009
 Mil nubes de paz, de Julián Hernández (2003). DVD. México: International Video Market, 2004
 Miradas en la despedida (Parting Glances), de Bill Sherwood (1986). DVD. New York: First Run Features, 1999
 Mishima: A Life in Four Chapters, de Paul Schrader (1985). DVD. Madrid: Karma Films, 2009
 Mixed Kebab, de Guy Lee Thys (2012). DVD. New York: TLA Releasing, 2013
 Modisto de señoras, de René Cardona Jr. (1969). DVD. Los Ángeles (CA): Lions Gate, 2009
 Monstruos de hoy (I mostri), de Dino Risi (1963). DVD. Madrid: Producciones JRB, 2010
 Morirás en Chafarinas, de Pedro Olea (1995). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2010
 Moritz, de Stefan Haupt (2003). Grabación televisiva. Colección particular.
 Moros y cristianos, de Luis García Berlanga (1987). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2003
 Morrer como um homem, de João Pedro Rodrigues (2009). DVD. CA: Strand Releasing, 2011
 Mr. Smith Gets a Hustler, de Ian McCrudden (2003). DVD. Tucson (AZ): Culture Q Connection, 2003.
 Mucha sangre, de Pepe de las Heras (2002). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
 Muere una mujer, de Mario Camus (1964). DVD. Barcelona: Filmax, 2010
 Muerte bajo el sol (Evil Under The Sun), de Guy Hamilton (1982). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2003
 Muerte de un ciclista, de Juan Antonio Bardem (1955). DVD. Barcelona: Manga Films, 2009
 Muerte en Granada, de Marcos Zurinaga (1996). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2000
 Muerte en Venecia (Morte a Venezia), de Luchino Visconti (1970). DVD. Madrid: Warner, 2004
 Muertos de risa, de Álex de la Iglesia (1999). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 1999
 Muñeca, de Sebastián Arrau (2008). DVD. Chile: Bazuca Films, 2008
 Muñecos infernales (The Devil-Doll), de Tod Browning (1936). DVD. Barcelona: Llamentol, 2012
 Murmullos en la ciudad (People Will Talk), de Joseph L. Mankiewicz (1951). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008
 Música de ayer, de Juan de Orduña (1958). VHS. Madrid: Vídeo Diversión, 1990
 Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro, de Alejandra Islas (2005). DVD. México : Ra'Bacanda Films, 2005
 Myra Breckinridge, de Michael Sarne (1970). DVD: CA : Twentieth Century-Fox, 2003.
 Myrt And Marge, de Al Boasberg (1934) Grabación televisiva. Colección particular.
 Mystic River, de Clint Eastwood (2003). DVD. Madrid: Warner, 2004
 Nacida para el mal (Born to Be Bad), de Nicholas Ray (1950). DVD. Barcelona: Manga Films, 2007
 Nada fácil (Pas si grave), de Bernard Rapp (2003). DVD. Paris: Fox Pathe, 2003
 Nadie es perfecto (Flawless), de Joel Schumacher (1999). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2004
 Navajeros, de Eloy de la iglesia (1980). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2008
 Ni te cases ni te embarques, de Javier Aguirre (1982). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2002
 Nighthawks, de Ron Peck (1978). DVD. New York: Water Bearer Films, 2006
 Nijinsky, de Herbert Ross (1980). DVD. Chicago: Olive Films 2012
 No basta una vida (Saturno contro), de Ferzan Ozpetek (2007). DVD. Barcelona: Sav, 2008
 No desearás al vecino del quinto, de Ramón Fernández (1970), DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009.
 No desearás la mujer del vecino, de Fernando Merino (1971). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009
 No encontré rosas para mi madre, de Francisco Rovira Beleta (1973). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1988
 No es bueno que el hombre esté solo, de Pedro Olea (1973). DVD. Madrid: Vellavisión, 2001
 No Night Is Too Long, de Tom Shankland (2002). DVD. USA: Echo Bridge Home Entertainment, 2014
 No olvides que vas a morir (N'oubliez pas que tu vas mourir), de Xavier Beauvois (1995). DVD. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003
 No quiero ser un hombre (Ich möchte kein Mann sein), de Ernst Lubitsch (1918). DVD. Valladolid: Divisa Red 2007
 No se lo digas a nadie, de Francisco J. Lombardi (1998). DVD. Mexico: Videomax, 2008.
 No todas las chicas sois iguales (Different for girls), de Richard Spence (1996). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2006
 Noche de duendes, de James Parrott (1930). DVD. London: Image Entertainment, 1993
 Noche de miedo (Fright Night), de Tom Holland (1985). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2000
 Noches de Casablanca, de Henri Decoin (1963). DVD. Barcelona: Sotelysa, 2008
 Normal, de Jane Anderson (2003). DVD. New York: HBO Video, 2003
 Norman...Is That You?, de George Schlatter (1973) VHS. Los Ángeles: MGM/UA Home Video, 1994
 Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), de F.W. Murnau (1922). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012
 Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht), de Werner Herzog (1979). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2001
 Nosotras, de Judith Colell (2000) VHS. Barcelona: Filmax, 2001.
 Nosotros dos (The Sum of Us), de Geoff Burton y Kevin Dowling (1994). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004
 Noviembre, de Achero Mañas (2003). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica 2004
 Novios, de Joaquín Oristrell (1999). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005
 Nuestros hijos (Our Sons), de John Erman (1991). DVD. USA: Direct Source Label, 2005
 O Fantasma, de Joao Pedro Rodrigues (2000). DVD. Portugal: Rosa Filmes, 2004
 Obediencia perfecta, de Luis Urquiza (2014) DVD. México: Zima Entertainment, 2014
 Obra maestra, de David Trueba (2000). DVD. Barcelona: Manga Films, 2001
 Obsesión (Ossessione), de Luchino Visconti (1942). DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2006
 Ocaña retrato intermitente, de Ventura Pons (1978). DVD. Barcelona: Planeta: 2003
 Odete, de João Pedro Rodrigues (2005). DVD. Firenze: Cecchi Gori Home Video, 2007
 Odio mi cuerpo, de León Klimovsky (1974). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
 Okay, de Jesper W. Nielsen (2002). DVD. München: Alamode Film, 2004
 Olivier, Olivier, de Agnieszka Holland (1992). DVD. London: Bluebell Films, 2007

Olvidar Venecia (Dimenticare Venezia), de Franco Brusati (1979). DVD. Milano: Medusa, 2008
 On the front page, de James Parrott (1926). DVD. CA (USA): Image Entertainment, 1998
 On the Other Hand, Death, de Ron Oliver (2008) DVD. Los Angeles: Liberation Ent., 2009
 Onofre, de Luis María Delgado (1974). DVD. Barcelona: Filmax, 2007
 Ópalo de fuego: mercaderes del sexo, de Jesús Franco (1980). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2006
 Operación Cabaretera, de Mariano Ozores (1967). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009
 Operación Mata-Hari de Mariano Ozores (1968). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009
 Oriente es oriente (East Is East), de Damien O'Donnell (1999). DVD. Barcelona: Filmax, 2001
 Os declaro marido y marido (I Now Pronounce You Chuck & Larry), de Dennis Dugan (2007). DVD. Madrid: Paramount, 2008
 Oscura inocencia (Mysterious Skin), de Gregg Araki (2004). DVD. Barcelona: Filmax, 2006
 Otra historia de amor, de Américo Ortiz de Zárate (1986). VHS. San Luis (Argentina): AVH, 1986
 Otra vuelta de tuerca, de Eloy de la Iglesia (1985). DVD. Bilbao: Euskal Irrati Telebista, 2005
 Otto; or, Up with Dead People, de Bruce LaBruce (2008). DVD. Berlin: Strand Home Video, 2009
 Outrageous!, de Richard Benner (1977). DVD. NM (USA): Hen's Tooth Video, 2004
 Oxygono, de Thanasis Papatthanasiou y Michalis Reppas (2003). DVD. CA: Wolfe Video, 2006
 Padre e hijo (Otets i syn), de Aleksandr Sokurov (2003). DVD. Barcelona: Absolute Distribution, 2006
 Pajarico, de Carlos Saura (1997). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004
 Pájaros de papel, de Emilio Aragón (2010). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2010
 Pan negro (Pa negre), de Agustí Villaronga (2010). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011
 Papillon, de Franklin J. Schaffner (1973). DVD. Barcelona: Filmax, 2000
 Parece que fue ayer (Only Yesterday), de John. M Stall (1932). DVD. Hollywood (CA): Passport Video, 2007
 Pareja enloquecida busca madre de alquiler, de Mariano Ozores (1990). Beta. Barcelona: Record Visión, 1991
 Parque de Madrid, de Enrique Cahen Salaberry (1959). VHS. Madrid: Video Mercury, 1990
 Parranda, de Gonzalo Suárez (1977). DVD. Madrid: Armadillo, 2001
 Pásate a la pasta (La vespa e la regina), de Antonello de Leo (1999) VHS. Rome: Univideo, 1999.
 Pasolini, un delitto italiano, de Marco Tullio Giordana (1995). DVD. Firenze: Cecchi Gori Home Video, 2005
 Pasos, de Federico Luppi (2005). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006
 Passenger Side, de Matt Bissonnette (2009). DVD. Toronto: Kinosmith, 2010
 Patrik 1,5, de Ella Lemhagen (2008). DVD. Philadelphia: TLA, 2010
 Patrimonio nacional, de Luis García Berlanga (1981). DVD. Barcelona: Filmax 2007
 Pecados conyugales, de José María Forqué (1968). Cinta VHS. Madrid: Video House, 1985.
 Pédale douce, de Gabriel Aghion (1996). DVD. Paris: Pathé!, 1999.
 Pedro, de Nick Oceano (2008). DVD. CA: Wolfe Video, 2009
 Pelotazo nacional, de Mariano Ozores (1993). VHS. Madrid: FoxVideo, 1993
 Pensionat Oskar, de Susanne Bier (1995). DVD. FL (Usa), Cinevista Inc, 2003
 Pepe, no me des tormento, de José María Gutiérrez Santos (1981). VHS. Madrid: Constan Films, 1985
 Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, de Pedro Almodóvar (1980). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2004
 Pequeñas mentiras sin importancia (Les Petits Mouchoirs), de Guillaume Canet (2010). DVD. Madrid: Karma Films, 2011
 Pequeñeces, de Juan de Orduña (1950). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012
 Pequeño gran hombre (Little Big Man), de Arthur Penn (1970). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2004
 Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (1996). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2007
 Perfecto amor equivocado, de Gerardo Chijona (2004). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2005
 Perros callejeros II, de José Antonio de la Loma (1979). DVD. Madrid: Tripictures, 2005
 Perros callejeros, de José Antonio de la Loma (1977). DVD. Madrid: Tripictures, 2005
 Pesadilla en Elm Street 2 (A Nightmare On Elm Street 2), de Jack Sholder (1985). DVD. Madrid: Tripictures, 2005
 Pestañas postizas, de Enrique Belloch (1982). VHS. Barcelona: Video Ter, 1983
 Philadelphia, de Jonathan Demme (1993). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004
 Philip Morris ¡te quiero! (I Love You Phillip Morris), de Glenn Ficarra (2009). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2007
 Pianese Nunzio, 14 anni a maggio, de Antonio Capuano (1996). DVD. CA: Picture This! Home Video, 2000
 Picnic, de Joshua Logan (1955). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001
 Piedras (2002). DVD. Barcelona: MPO Ibérica, 2003
 Pijama para dos (Lover Come Back), de Delbert Mann (1961). DVD. Madrid: Universal Pictures, 2006
 Pisando fuerte (Kinky Boots), de Julian Jarrold (2005). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2005
 Piso de soltero, de Alfonso Balcázar (1964). DVD. Barcelona: Sogemedia 2008
 Plan B, de Marco Berger (2009). DVD. Buenos Aires: 791cine, 2011
 Plata quemada, de Marcelo Piñeyro (2000). DVD. Barcelona: Filmax, 2001
 Poison, de Todd Haynes (1991). DVD. Barcelona: Manga Films, 2010
 Pollo al vinagre (Poulet au vinaigre), de Claude Chabrol (1985). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006
 Poltergay, de Eric Lavaine (2006). DVD. Boulogne-Billancourt: TF1, 2006
 Poniponchi, una chica cuasi perfecta, de Ivan G. Anderson (2009). DVD. Madrid: Suevia Films, 2009
 Poppers, de José María Castellví (1984). DVD. Barcelona: Mercury Films, 2005
 Por fin ya es Viernes (Thank God It's Friday), de Robert Klane (1978). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2008
 Powder Blue, de Timothy Linh Bui (2009). DVD. London: Momentum, 2010
 Prayers for Bobby, de Russell Mulcahy (2009). DVD. Berlin: CMV Laservision, 2011
 Prêt-à-Porter, de Robert Altman (1994). DVD. Madrid: Tripictures, 1995
 Pretty/Handsome, de Ryan Murphy (2008) Grabación televisiva. Colección particular.
 Priest, de Antonia Bird (1994). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2008
 Princesa, la storia di un travestito, de Henrique Goldman (2001). DVD. CA: Strand Releasing, 2002
 Prinz in Hölleland, de Michael Stock (1993). DVD. Berlin: Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2010
 Procedimiento ilegal (Stakeout), de John Badham (1987). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2002
 Proteus, de John Greyson (2003). DVD. Paris: Doriane Films, 2005

Próxima parada, Greenwich Village (Next Stop, Greenwich Village), de Paul Mazursky (1976). DVD. CA : 20th Century Fox, 2005
 Psicosis (Psycho), de Alfred Hitchcock (1960). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2011
 Pulp fiction, de Quentin Tarantino (1994). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2001
 Punto límite, cero (Vanishing Point), de Richard C. Sarafian (1971). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2002
 Putting Pants on Philip, de Clyde Bruckman (1927). DVD. CA: Image Entertainment 1999
 Que nos quiten lo bailao, de Carles Mira (1983). Grabación de televisión. Colección particular
 Querelle, de Rainer Werner Fassbinder (1982). DVD. London: Second Sight, 2002
 Rag Tag, de Adaora Nwandu (2006). DVD. London: Muka Flicks, 2006
 Raval, Raval, de Antoni Verdaguier (2006). DVD. Madrid: Nacadiah Video, 2007
 Razzia sur la chnouf, de Henri Decoin (1954). DVD. Neuilly-sur-Seine: Gaumont vidéo, 2009.
 Rebecca, de Alfred Hitchcock (1940). DVD. Barcelona: Sotelysa, 2009
 Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause), de Nicholas Ray (1955). DVD. Madrid: Warner, 2005
 Rebeldía, de Andrés Velasco (1978). DVD. Barcelona: Filmax, 2008
 Recortes de mi vida (Running with Scissors), de Ryan Murphy (2006). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2008
 Reflejos en un ojo dorado (Reflections In A Golden Eye), de John Huston (1967). DVD. Madrid: Warner, 2009
 Regreso a Maple Drive (Doing Time On Maple Drive), de Ken Olin (1992). DVD. London: 20th Century Fox 2002
 Reina zanaahoria, de Gonzalo Suárez (1977). DVD. Barcelona: Filmax, 2007
 Reinas, de Manuel Gómez Pereira (2005). DVD. Madrid: Warner, 2005
 Release, de Darren Flaxstone y Christian Martin (2010). DVD. London: TLA Releasing, 2010
 Remando al viento, de Gonzalo Suárez (1988). DVD. Madrid: Warner, 2006
 Return to Innocence, de Rocky Costanzo (2001). DVD. Las Vegas (NV) Lifeline Entertainment, 2003
 Río de Sangre (The Big Sky), de Howard Hawks (1952). DVD. Barcelona: Manga Films, 2000
 Río Rojo (Red river), de Howard Hawks (1948). DVD. Barcelona: Llamentol, 2012
 Rites of Passage, de Victor Salva (1999). DVD. CA: Wolfe Video, 2006
 Roba bien sin mirar a quién (Fun with Dick and Jane), de Ted Kotcheff (1977). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2006
 Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli), de Luchino Visconti (1960). DVD. Barcelona: Manga Films, 2006
 Rocknrolla, de Guy Ritchie (2008). DVD. Madrid: Warner, 2009
 Rojo y negro, de Carlos Arevalo (1942). DVD. Madrid: Sony Pictures, 200
 Romasanta, la caza de la bestia, de Paco Plaza (2004). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
 Ronda nocturna, de Edgardo Cozarinsky (2006). DVD. Madrid: Karma Films, 2007
 Roommates, de Alan Metzger (1994) Grabación televisiva. Colección particular.
 Ruby Blue, de Jan Dunn 2007. DVD. Isleworth (UK) Guerilla Films, 2010
 Rückenwind (Light Gradient), de Jan Krüger (2009). DVD. Berlin: Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2009
 Rueda de sospechosos, de Ramón Fernández (1964). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987
 Sabiduría garantizada (Erleuchtung Garantiert), de Doris Dörrie (2000). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2008
 Sagitario, de Vicente Molina Foix (2001). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2003
 Salir del armario (Le placard), de Francis Veber (2001). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2002
 Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma), de Pier Paolo Pasolini (1976). DVD. Madrid: Armadillo, 2003
 Salomé, de Charles Bryant (1923). DVD. London: Image Entertainment, 2003
 Salsa rosa, de Manuel Gómez Pereira (1991). VHS. Barcelona: Record Vision, 1992
 Saturday Night At The Baths, de David Buckley (1975). DVD. New York: Water Bearer Films, 2006
 Save Me, de Robert Cary (2007). DVD. London: Queer Films, 2010
 Say Uncle, de Peter Paige (2005). DVD. Philadelphia: TLA Releasing, 2006
 Scum, de Alan Clark (1979). DVD. London: Odyssey, 2003
 Se armó el belén , de José Luis Sáenz de Heredia (1969). DVD. Madrid: Producciones JRB, 2000
 Se buscan Fulmontis, de Álex Calvo-Sotelo (1999). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2000
 Sé infiel y no mires con quién, de Fernando Trueba (1985). DVD. Madrid: Warner, 2005
 Se necesita chico, de Antonio Mercero (1963). VHS. Madrid: Filmayer, 1985
 Sé quien eres, de Patricia Ferreira (2000). DVD. Barcelona: Sogedasa, 2000
 Sebastian, de Paul Humfress y Derek Jarman (1976). DVD. Madrid: Armadillo, 2005
 Segunda piel, de Gerardo Vera (1999). DVD, Barcelona: Manga Films, 2000
 Seis gendarmes en fuga (Le gendarme en balade), de Jean Girault.(1970) Madrid: Suevia Films, 2008
 Seis grados de separación (Six Degrees of Separation), de Fred Schepisi (1993). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2003
 Señora Doubtfire, papá de por vida (Mrs. Doubtfire), de Chris Columbus (1993). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2001
 Seul contre tous, de Gaspar Noé (1998). DVD. Barcelona: Intermedio, 2003
 Sexy Cat, de Julio Pérez Tabernero (1973) . VHS. Barcelona: Home Video, 1983
 Sexykiller, de Miguel Martí (2008). DVD. Madrid: Warner, 2009
 Shampoo, de Hal Ashby (1975). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2003
 Shock To The System, de Ron Oliver (2006). DVD. London: TLA Releasing, 2008
 Short Eyes, de Robert M. Young (1977). DVD. New York: Wellspring Media 2003
 Shortbus de John Cameron Mitchell (2001). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007
 Si la cosa funciona (Whatever Works), de Woody Allen (2009). DVD. Madrid: Trippictures, 2010
 Si te dicen que caí, de Vicente Aranda. (1989). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011
 Simon, de Eddy Terstall (2004). DVD. CA (USA): Strand Releasing, 2006
 Sin destino (Sorstalanság), de Lajos Koltai (2005). DVD. Barcelona: Sav, 2008
 Sin remisión (American Me), de Edward James Olmos (1992). DVD. Madrid: Paramount, 2005
 Sin vergüenza, de Joaquín Oristrell (2001). DVD. Madrid: Filmax, 2002
 Sinatra, de Francesc Betriu (1988). DVD. Barcelona: Mercury Films, 2008
 Sinfín, de Manuel Sanabria (2005). DVD. Madrid: Warner, 2005
 Sitcom, de François Ozon (1998). DVD. Barcelona: Filmax, 2009
 Sleepers, de Barry Levinson (1996). DVD. Madrid: Universal Pictures Iberia, 2008

Smukke Dreng, de Carsten Sønder (1993). DVD. Copenhagen: Zentropa Entertainments, 2005

Soap, de Pernille Fischer Christensen (2006). DVD. Valby: Nordisk Film 2007

Sobreviviré, de Alfonso Albacete (1999). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2005

Socket, de Sean Abley (2007). DVD. London: TLA releasing, 2010

Sodom und Gomorrha, de Michael Curtiz (1922). DVD. Wien: Hoanz, 2008

Sodoma y Gomorra (Sodom and Gomorrah), de Robert Aldrich (1962). DVD. Madrid: Warner, 2005

Soldier's Girl, de Frank Pierson (2003) DVD. New York: Showtime Entertainment, 2004

Sólo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings), de Howard Hawks (1939). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2011

Some of my best friends are..., de Mervyn Nelson (1971). Grabación de televisión. Colección particular

Soñadores (The Dreamers), de Bernardo Bertolucci, (2003). DVD. Barcelona: Filmax, 2006

Soy un pelele, de Hernán Migoya (2008). DVD. Barcelona: Stardis Pictures, 2008

Speedway Junky, de Nickolas Perry (1999). DVD. Paris: Free Dolphin Entertainment, 2001

Spelen of sterven, de Frank Krom (1990). DVD. New York: Water Bearer Films, 1998

Spetters, de Paul Verhoeven 1980 DVD. Naarden (Holanda): Arcade Movie 2000

Spinnin', de Eusebio Pastrana (2007). DVD. Girona: Pride Films, 2010

Steam bath, de Burt Brinckerhoff (1973). DVD. New York: Kultur Films, 2002

Stoic, de Uwe Boll (2009). DVD. CA: Vivendi Entertainment, 2010

Stonewall, de Nigel Finch (1995). DVD. Barcelona: Underground Pictures, 2011

Strange Bedfellows, de Dean Murphy (2004). DVD. New York: Screen Media Films 2005

Strapped, de Joseph Graham (2010). DVD. New York: TLA Releasing, 2010

Strella, de Panos H. Koutras (2009). DVD. Greek Film Center, 2009

Su hermano (Son frère), de Patrice Chéreau (2002). DVD. Barcelona: Sav, 2004

Su otro amor (Making love), de Arthur Hiller (1982). VHS. Madrid: CBS/Fox, 1988

Suave como visón (That Touch of Mink), de Delbert Mann (1962). DVD. London: Universal Pictures, 2007

Sugar Daddies, de Fred Guiol y Leo McCarey (1927). DVD. CA: Image entertainment. 1998

Sugar, de John Palmer (2004). DVD. Toronto: Velocity Home Entertainment, 2004

Supergolpe en Manhattan (The Anderson Tapes), de Sidney Lumet (1971). DVD. Madrid: Armadillo, 2010

Surcos, de José Antonio Nieves Conde (1951). VHS. Barcelona: Mercury Films, 1987

Susanna, de Antonio Chavarrías (1996). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2006

Tal vez... (Peut-être), de Cédric Klapisch (1999). DVD. Paris: Studiocanal, 2005

Tarde de perros (Dog Day Afternoon), de Sidney Lumet (1975). DVD. Madrid: Warner, 2010

Taxi al W.C (Taxi Zum Klo), de Frank Ripploh (1981). DVD. Madrid: Suevia Films, 2009

Taxi, de Carlos Saura (1996). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004

Té y simpatía (Tea And Sympathy), de Vicent Minelli (1956). DVD. Madrid: Warner, 2010

Tearoom (1962), de Jones, E. Williams. San Francisco: 2nd Cannons Publications, 2008

Tempestad sobre Washington (Advise & Consent), de Otto Preminger (1962). DVD. Barcelona: Manga Films, 2009

Tengo algo que deciros (Mine vaganti), de Ferzan Ozpetek (2010). DVD. Barcelona: Sav, 2011

Tensión sexual no resuelta, de Miguel Ángel Lamata (2010) Madrid: Paramount Spain, 2010

Teorema, de Pier Paolo Pasolini (1968). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2011

Terca vida, de Fernando Huertas (2000). DVD. Madrid: Tripictures, 2001

Terremoto (Earthquake), de Mark Robson (1974). DVD. Madrid: Universal Pictures Iberia, 2002

That Certain Summer, de Lamont Johnson (1972) Grabación televisiva. Colección particular.

That's My Wife, de Lloyd French (1929). DVD. CA: Image Entertainment 2000

The Bay Boy, de Daniel Petrie. VHS. Montreal, Quebec: Alliance, 1984

The Big Lebowski, de Joel Coen (1998). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2006

The Boys of St. Vincent, de John N. Smith (1992). DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2005

The Boys of St. Vincent: 15 Years Later, de John N. Smith (1993) Grabación televisiva. Colección particular.

The Dying Gaul, de Craig Lucas (2005). DVD. Barcelona: Selecta Vision, 2007

The Event, de Thom Fitzgerald (2003). DVD. Paris: Optimale, 2012

The Good Shepherd, de Lewin Webb (2005). DVD. Montréal: Alliance Atlantis, 2005

The Hotel New Hampshire, de Tony Richardson (1984). DVD. Barcelona: Filmax, 2001

The Journey of Jared Price, de Dustin Lance Black (2000). DVD. CA (USA): Alluvial Filmworks, 2000

The Krays, de Peter Medak (1990). DVD. Madrid: Producciones JRB, 2000

The Leather Boys, de Sidney J. Furie (1964). DVD. London: Cornerstone Media

The Masquerader, de Charles Chaplin (1914) Fragmento visto en <http://www.youtube.com/>

The Normal Heart, de Ryan Murphy (2014). DVD. Amsterdam: Warner Bros, 2014

The Reflecting Skin (La piel que brilla), de Philip Ridley (1990). DVD. Barcelona: Sav, 2005

The Ritz, de Richard Lester (1976). DVD. Burbank (CA): Warner, 2008

The Rocky Horror Picture Show, de Jim Sharman (1975). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2008

The Second Hundred Years, de Fred Guiol (1927). DVD. London: Image Entertainment, 1993

The Seminarian, de Joshua Lim (2010). DVD. PA (USA): Breaking Glass, 2012

The Soilers, de Ralph Ceder (1932). DVD. London: Image Entertainment, 1993

The Strange One, de Jack Garfein (1957). DVD. C.A: Sony Pictures, 2009

The Trip, de Miles Swain (2002). DVD. Barcelona: Underground Pictures, 2011

The World According to Garp, George Roy Hill (1982). DVD. Madrid: Warner, 2005

Their First Mistake, de George Marshall (1932). DVD. London: Image Entertainment, 1993

Third Man Out, de Ron Oliver (2005). DVD. Los Angeles: Liberation Ent., 2006

Tiempo para morir (Fall Time), de Paul Warner (1995). DVD. CA: Artisan Home Entertainment, 2001

Tiempo verano de lujurias y azoteas, de Jaime Chávarri (1992). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2005

Tiresia, de Bertrand Bonello (2003). U.K: Tartan Video 2005

Tiro de gracia (Der Fangschuß), de Volker Schlöndorff (1976). DVD. Madrid: Filmax, 2006

To die for (Heaven's a drag), de Peter Mackenzie Litten (1994). DVD. New York: First Run Features, 2002

Tobi, de Antonio Mercero (1978). Beta. Madrid: CB Films, 1983

Todo está iluminado (Everything Is Illuminated), de Liev Schreiber (2005). DVD. Madrid: Warner, 2006

Todo lo que tú quieras, de Achero Mañas (2010). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar (Every Thing You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask), de Woody Allen (1972). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2000

Todo me pasa a mí, de Miguel García Borda (2001). DVD. Barcelona: Filmax, 2001

Todo por la pasta, de Enrique Urbizu (1991). DVD. Madrid : Suevia Films, 2002

Todo sobre mi madre, de Pedro Almodóvar (1999). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2010

Todos a la cárcel, de Luis García Berlanga (1993). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2000

Todos somos necesarios, de José Luis Nieves Conde (1956) Grabación televisiva. Colección particular.

Together Alone, de P. J. Castellaneta (1991). VHS. CA (USA) Wolfe Video, 1999

Tootsie, de Sydney Pollack (1982). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2001

Tormenta de verano (Sommersturm), de Marco Kreuzpaintner (2004). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2013

Torrente 2: Misión en Marbella (2001), de Santiago Segura. DVD. Madrid: Warner, 2008

Torrente 3: El protector, de Santiago Segura (2005). DVD. Madrid: Warner, 2008

Torrente 4: Crisis letal, de Santiago Segura (2011). DVD. Madrid: Warner, 2011

Torrente 5: Operación Eurovegas, de Santiago Segura (2014). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2014

Torrente, el brazo tonto de la ley (1998), de Santiago Segura. DVD. Barcelona, Manga Films, 2000

Torzók, de Árpád Sopsits (2001). DVD. CA: Picture This! Home Video, 2002

Totally F***ed Up, de Greg Araki (1993). DVD. London: Peccadillo Pictures, 2011

Toto de Arabia, de Antonio de la Loma (1965). DVD. Barcelona: Sotelysa, 2008

Tout Contre Léo, de Christophe Honoré (2002). DVD. Paris: Optimale, 2012

Traje de etiqueta (Tenue de soirée), de Bertrand Blier (1986). DVD. Barcelona: Underground Pictures 2011

Transamerica, de Duncan Tucker (2005). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2006

Tras el cristal, de Agustí Villaronga (1987). VHS. Barcelona: Lauren Films, 1987

Tras el silencio (Hollow Reed), de Angela Pope (1996) VHS. Culver City (CA) : Columbia TriStar Home Video, 1998.

Tres formas de amar (Threesome), de Andrew Fleming (1994). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2002

Trick, de Jim Fall (1999). DVD. Barcelona: Lauren Films, 2002

Trilogía de Nueva York (Torch Song Trilogy), de Paul Bogart (1988). DVD. Burbank, CA: New Line Home Video, 2004

Tu vida en 65 minutos, de María Ripoll (2006). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007

Tuvo la culpa Adán, de Juan de Orduña (1943). VHS. Valladolid: Divisa Red, 1997

Un altro pianeta, de Stefano Tummolini (2008). DVD. Firenze: Cecchi Gori Home Video, 2009

Un amour à taire, de Christian Faure (2005). DVD. France : Optimale, 2005.

Un año con 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden), de Rainer Werner Fassbinder (1978). DVD. Madrid: Nacadih Video, 2005

Un año sin amor, de Anahí Berneri (2004). DVD. Paris: Epicentre films, 2006

Un chant d'amour, de Jean Genet (1950). DVD. UK: Cult Epics, 2009

Un cuerpo en la nevera (*Kvinnen i kjøleskapet*), de Alexander Eik (2008). DVD. Madrid: Karma Films, 2011

Un día con Sergio, de Rafael Romero-Marchent (1975). DVD. Madrid: Armadillo, 2001

Un día vendrá (Years to Come), de Charley Chase (1922) Grabación televisiva. Colección particular.

Un enfant dans la foule, de Gérard Blain (1976). DVD. Paris: Eklipse Vidéo, 2003

Un fils, de Amal Bedjaoui (2003). DVD. Paris: Arte Vidéo, 2003

Un final Made in Hollywood (Hollywood Ending), de Woody Allen (2002). DVD. Barcelona: Filmax, 2006

Un funeral de muerte (Death at a Funeral), de Neil Labute (2010). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2010

Un hombre inocente (An Innocent Man), de Peter Yates (1989). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2002

Un hombre llamado Flor de Otoño, de Pedro Olea (1978). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2011

Un hombre soltero (A Single Man), de Tom Ford (2009). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2012

Un loco suelto en Hollywood (Down and Out in Beverly Hills), de Paul Mazursky (1986). DVD. Madrid: Walt Disney Ibérica, 2002

Un lujo a su alcance, de Ramón Fernández (1975). VHS. Madrid: Super Video, 1987

Un Mauvais Fils, de Claude Sauter (1980). DVD. Paris: Studiocanal, 2003

Un mondo d'amore, Aurelio Grimaldi (2002). DVD. Roma: 3oholding srl., 2006

Un rolls para Hipólito, de Juan Bosch (1982). VHS. Madrid: Izaro Films, 1983

Un sabor a miel (A Taste of Honey), de de Tony Richardson (1961). DVD. London: Bfi, 2002

Un toque rosa (Touch of Pink), de Ian Iqbal Rashid (2004). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2007

Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire), de Elia Kazan (1951). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2003

Una chica entre un millón, de Álvaro Sáenz de Heredia (1994). VHS. Madrid: Metro Video Española, 1995.

Una cuestión de amor (Juste une question d'amour), de Christian Faure (2000). DVD. London: Millivres, 2006

Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean), de Richard Rush (1974). DVD. Madrid: Warner, 2011

Una fantasía del porvenir (Just Imagine), de David Butler (1930). DVD. CA: PR Studios, 2008

Una gota de sangre para morir amando, de Eloy de la Iglesia (1973). VHS. Madrid: José Frade, 1982

Una gran señora, de Luis César Amadori (1959). Grabación televisiva. Colección particular.

Una historia de amor, de Jorge Grau (1966). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009

Una historia diferente (A Different story), de Paul Aaron (1978). VHS. CA: Stablecane Home Video, 1981

Una isla con tomate, de Tony Leblanc (1962). VHS. Madrid: IRC, 1986

Una jaula de grillos (The Birdcage), de Mike Nichols (1996). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2001

Una jornada particular (Una giornata particolare), de Ettore Scola (1977). DVD. Barcelona: Filmax, 2007

Una libélula para cada muerto, de León Klimovsky (1974). DVD. Madrid: Tripictures, 2006

Una noche en la ópera (A Night at the Opera), de Sam Wood. DVD. (1935). DVD. Madrid: Warner, 2004

Una pareja perfecta, de Francesc Betriu (1998). Cinta VHS Barcelona: Manga Films, 1998.

Una señora llamada Andrés, de Julio Busch (1970). Beta. Madrid: Izaro Films, 1986

Una vez al año hacerse hippie no hace daño, de Javier Aguirre (1969). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2012

Uncut, de John Greyson (1997). DVD. Montreal: Domino Production, 2007
 Une Affaire de Goût, de Bernard Rapp (2001). DVD. Amsterdam: Cinemien Homescreeen, 2001
 Une Histoire Sans Importance, de Jacques Duron (1980). En Courts mais gay, Tome 8, 1. DVD. Paris: Antiprod, 2005
 Uno del millón de muertos, de Andrés Velasco (1977). VHS. Madrid: José Frade, 1985
 Va a ser que nadie es perfecto, de Joaquín Oristrell (2006). DVD. Barcelona: Sav, 2007
 Valentín, de Juan Luis Iborra (2003). DVD. Philadelphia: TLA Releasing, 2008.
 Vampire Boys, de Charlie Vaughn (2011). DVD. London: Kaleidoscope Home Entertainment, 2011
 Veraneo en España, de Miguel Iglesias (1956). VHS. Málaga: Videomayor, 1987
 Verano de corrupción (Apt Pupil), de Bryan Singer (1998). DVD. Barcelona: Altaya, 2003
 Verbena, de Edgar Neville (1941). Grabación televisiva. Colección particular
 Vestida de azul, de Antonio Giménez Rico (1984). VHS. Madrid: Tricorp, 1985
 Vestida para matar (Dressed To Kill), de Brian de Palma (1980). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2002
 Vicios pequeños (La cage aux folles), de Edouard Molinaro (1978). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2002
 Víctima (Victim), de Basil Dearden (1961). DVD. Barcelona: Sogemedia, 2008
 Vida de familia, de Llorenç Soler (2007) Grabación televisiva. Colección particular.
 Vidas al límite (Total Eclipse) Agnieszka Holland (1995). DVD. Barcelona: Vértice Cine, 2007
 Vil romance, de Jose Campusano (2008). DVD. Buenos Aires, VideoFlims 2011
 Vingarne, de Mauritz Stiller (1916) Fotogramas vistos en <http://www.youtube.com/>
 Violet's Visit, de Richard Turner (1997). DVD. Tucson (AZ): Culture Q Connection, 2004
 Virilidad a la española, de Francisco Lara Polop (1975). VHS. Barcelona: Revival, 1987
 Vito e gli altri, de Antonio Capuano (1992). DVD. CA: Award Films International, 1993
 Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras), de Albert Saguer (2002). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2009
 Vivir hasta el fin (The Living End), de Greg Araki (1992). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2008
 Voces en la noche (The Night Listener), de Patrick Stettner (2006). DVD. Gerona: Eurocine Films, 2007
 Voleurs De Chevaux, de Micha Wald (2007). DVD. Paris: Francetélévisions, 2008
 Voor Een Verloren Soldaat, de Roeland Kerbosch (1992). Den Haag : Concorde Video, 1993
 Vulgar, de Bryan Johnson (2000). DVD. Los Ángeles (CA): Lions Gate, 2002
 Walking On Water, de Tony Ayres (2002). DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2010
 Whisky y Vodka, de Fernando Palacios (1965) VHS. Madrid: MCTv, 1984
 Whole New Thing, de Amnon Buchbinder (2005). DVD. CA: Picture This! Home Video, 2007
 Wilby Wonderful, de Daniel MacIvor (2004). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2007
 Wild Side, de Sébastien Lifshitz (2004) DVD. London: Peadarillo Pictures, 2008
 Wittgenstein, de Derek Jarman (1993). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2007
 X (Equis), de Luis Marías Amondo (2002). DVD. Madrid: Sony Pictures, 2004
 XXY, de Lucia Puerzo (2007). DVD. Barcelona: Cameo Media, 2009
 Y al tercer año resucitó, de Rafael Gil (1980). DVD. Madrid : Suevia Films, 2004
 Yentl, de Barbra Streisand (1983). DVD. Madrid: 20th Century Fox, 2006
 Yo soy mi propia mujer (Ich bin meine eigene Frau), de Rosa von Praunheim (1992). DVD. Munchen: Videophon, 1994.
 Yossi & Jagger, de Eytan Fox (2002). DVD. Valladolid: Divisa Red, 2006
 Yossi, de Eytan Fox (2012). DVD. London: Peadarillo Pictures, 2012
 Z, de Costa Gavras (1969). DVD. Barcelona: Manga Films, 2002
 Zero Patience, de John Greyson (1993). DVD. Paris: Optimale, 2006
 Zombies of Mass Destruction, de Kevin Hamedani (2009). DVD. London: Optimum Home Releasing, 2010
 Zombis nazis (Død snø), de Tommy Wirkola (2009). DVD. Madrid: Paramount Spain, 2011
 Zurück auf Los!, de Pierre Sanoussi-Bliss (2000). DVD. Frankfurt: Pro-Fun Media, 2001

7 - ÍNDICES

7.1 - Índices de conceptos, películas y directores

Índice de conceptos

Antierotismo...37, 65, 231, 242, 260 s., 267 s., **293**, 294, 304, 437, 505, 577, 635, 672
 Armario.....**70**, 71 ss., 75, 83, 163 s., 171, 185 ss., 245, 459, 506, 535, 585, 606, 669
 Autodestrucción..83, 110, 165, 170, 186, 215, 415, 461, 496, 534, 538, 557, 562, 615, 626, 673
 Bisexualidad.. **47**, 125, 131, 142 ss., 176, 241, 338, 386, 414, 421, 433, 435, 454, 463, 465, 470, 474, 493, 508, 518 s., 525, 527 s., 533, 548, 552, 557, 566, 573, 575, 579, 591, 606, 608, 611, 619, 631
 Censura.....23 ss., 93, 121, 127, 132, 140, 142, 225
 Desnudez.....36, 88, 216 s., 225, 229, 234, 265, 285 s., 292, 306 s., 365, 374, 381, 397, 411, 417, 422, 424, 431, 435 s., 440, 444, 446, 464, 474, 479, 497, 519, 522, 538, 554, 556, 595, 597, 601, 641, 679, 682, 687
 Disonancia..103, 118, 127, **135**, 136, 148, 207, 318, 323, 325 ss., 335, 337, 347, 351, 357, 360, 376, 380, 397, 408, 449, 456, 475, 566, 734, 736
 Edades.....

• Adolescencia28, 33, 41, 46, 60, 76, 100, 103, 191 s., 233, 241, 253, 416, 421, 433, 436, 446, 473, 610, 663, 667, 682
 • Infancia .. 56, 60, 111, 159, 205, 233 s., 240 s., 251, 303, 424, 427, 430, 435, 583, 629
 • Tercera edad168, 172, 217, 262, 293, 414, 423, 519, 549, 564, 597, 611, 657, 663
 Encarcelamiento.. 23, 40 ss., 97, 172, 177 ss., 210, 246, 286, 401, 427, 510
 Endogrupo y exogrupo.....69, **79**, 82, 88, 94, 97, 150, 154, 157, 190, 224, 308, 343, 401, 482, 626, 686
 Escala Kinsey....31, 49, 98 s., 160, 193, 215, 228, 241, 264, 419
 Estereotipación.....27, 29, 86, 135, 420, 491
 • Estereotipo de carroza90, 168, 192, 247, 349, 386 s., 445, 464, 563, 576, 588, 657, 663, 718
 • Estereotipo de chapero90, 100, 241, 386 s., 421, 444 s., 464, 521, 563, 576, 663 s., 676, 718
 • Estereotipo de gay**88**, 89 s., 167, 186, 189, 327, 383, 547 s., 551, 573, 598, 607, 624, 626, 634, 640, 648, 660, 669, 673, 675, 716
 • Estereotipo de hombre de doble vida ..**90**, 126, 307, 442, 491,

493, 547, 551, 553, 555, 575, 582, 641, 643, 719

- Estereotipo de macho ...38, **89**, 301, 325, 450, 623, 634, 664, 685, 717
- Estereotipo de mariquita30, 68 s., 84, **87**, 88, 98, 124 s., 128, 148, 186, 209, 325, 335, 387 s., 390, 393 s., 398 s., 401 s., 420, 430, 467, 469, 476, 482, 488, 491, 504, 509, 521, 524, 592, 602, 613, 648, 670, 714
- Estereotipo de musculoso ..**88**, 287, 294, 374, 396, 510, 609, 623, 664, 671
- Estereotipo de transexual62, **91**, 156, 239, 254, 358, 450, 455, 479, 483, 542, 582, 644, 647, 690, 715

Estereotipación diluida.. 86, 127, **135**, 136, 330 s., 339, 342, 348, 350 s., 353, 357, 361, 364, 380, 396, 734, 736

Eutanasia.....270, 282, 541, 576

Familia homoparental....28, 126, 200 s., 203, 215, 527, 660, 665, 669

Fantasías sexuales... 76, 104, 157, 168, 192, 206, 225, 286 s., 294, 303 s., 328, 346, 372 s., 383, 409, 427, 435, 438, 451, 496, 518, 528, 533, 535, 548, 563, 574, 586, 608

Homofobia.....20, 26, 33, 41, 45, 148, 153 s., 176, 221, 226, 259, 262, 265, 306 s., 322, 344, 356, 358, 376, 394, 399, 402, 410, 460, 469, 495, 510, 521, 529, 578, 618, 688

Identificación y desidentificación..26, 30, 68, 80, 87, 151 s., 206, 222, 224, 298, 307, 392, 396, 398, 402, 420, 444, 457, 463, 467, 469, 476, 501, 535, 543, 562, 579, 585, 592, 605, 634, 644, 673, 677, 685 s.

Incesto.....203 s., 223, 235, 306, 485, 509, 554

Lo innato y lo adquirido.... 31, 160, 249, 372, 384, 419, 465, 528, 553, 566, 573, 585, 634

Lugares de encuentro.....

- Cine167, 420, 497, 517, 567, 601, 637
- Cuarto oscuro501, 567, 583, 591, 624, 626, 673
- Gimnasio98, 585 s., 609, 677, 685
- Internet98, 628
- Local de ambiente98, 124, 189, 197, 220, 223, 236, 240, 306, 359, 383, 402, 410, 455, 494, 501, 514, 522, 546 s., 562 s., 567, 591, 598, 607, 617, 623, 634, 658, 674, 681, 684
- Parque ..98, 167, 236, 301, 308, 340, 406, 412, 462, 469, 607
- Playa98, 103, 604, 652, 674, 679
- Prisión174, 210, 286, 288, 291, 298, 302, 306, 401, 410, 421, 436, 445, 473, 495, 506, 524, 544, 572, 600, 646, 655, 663, 684
- Sauna .. 98, 167, 326, 360, 440, 461, 464, 504, 552, 567, 570, 583, 626, 645, 664, 678
- Urinarios98, 167, 242, 294, 384, 416, 420, 424, 428, 447, 450, 469, 512, 522, 535, 550, 565, 569, 571, 582, 584, 590, 596, 600 s., 603, 674, 676

Misoginia.. 36, 80, 111 s., 143, 321, 325 s., 358, 568, 619, 672

Monosexismo y bifobia....**31**, 46 ss., 56, 59, 63, 81, 83, 90, 105, 157, 193 ss., 228, 232, 244, 249, 264, 283, 419, 489, 525, 536, 547, 552, 564, 573, 577, 661

Música.....137, 141, 231, 351, 590, 607, 617, 639, 643, 652, 673, 677

Patologización.... 41, 110, 352, 372, 384, 462, 478, 585, 608, 666

- Del transgénero91, 239, 250, 253 s., 264, 378, 399, 417, 450, 479, 549, 647, 661, 691
- Electroshock43, 190, 221, 247, 249, 372, 401, 403, 608, 639, 666
- Lobotomía141, 179, 247, 372, 375
- Terapias de conversión43, 221, 247, 249, 375, 380, 388, 393, 401, 403, 451, 528
- Trauma infantil372, 385, 416, 564

Patriarcado y matriarcado.....33, 35 s., 62, 144

Pederastia....**58**, 60, 103, 191, 193, 233, 235, 434, 446, 454, 482, 485, 611, 613, 621, 629, 668

Pedofilia.....56, **58**, 60, 154, 181, 233, 235, 237, 240, 260 s., 288, 397, 427, 431, 438, 485, 511, 543, 564, 571, 623, 629, 636, 658

Prácticas sexuales.....

- Baile101, 124, 139, 318, 453
- Besos98, 107, 123, 210
- Masturbación98, 192, 286, 382, 438, 497, 511, 514, 588, 607, 614, 658, 662
- Masturbación mutua192, 426 s., 432, 434, 538, 569, 593, 614, 637, 680
- Necrofilia269, 604
- Penetración anal39, 98, 125, 230, 355, 406, 432 s., 439, 488, 493, 496, 504, 519, 521 s., 534, 547, 556, 558, 562, 572, 575, 589, 609, 614, 617, 623, 626 s., 631, 642, 662,

664, 673, 679, 682, 685

- Sadomasoquismo38, 98, 170, 294, 415, 461, 479, 505 s., 511, 514
- Sexo en grupo285, 355, 461, 483, 507, 514, 623, 635, 681
- Sexo oral39, 98, 192, 242, 287, 292, 302, 384, 412, 415, 422, 424, 444, 461, 464, 506 s., 512, 546, 555, 567, 570, 589, 616, 626, 643, 650, 655, 673, 679, 681, 690
- Zoofilia34, 38 s., 213, 604

Prostitución masculina.. 34, 140, 194, 241, 373, 410 s., 421, 445, 464, 510, 519, 521, 523, 534, 559, 656

Psicoanálisis.....345, 352, 372, 384, 397, 403, 406, 449, 462, 528, 579, 591, 608, 638, 640

- Homofobia internalizada28, 83, 105, 224, 265
- Homosexualidad latente109, 176, 197, 507, 568
- Inconsciente220, 232, 262, 296, 304, 328, 372, 429, 451, 485, 579, 604, 640
- Inmadurez psicosexual403, 525
- Narcisismo528, 555
- Pánico homosexual65, 73, 77, 130, 143, 156, 217, 242, 362, 371, 379, 406, 409, 416, 522, 587, 619, 630, 639, 642
- Represión del impulso83, 109, 220, 228, 265, 372, 406, 416, 427, 435, 485, 496, 508, 519, 529, 536, 538, 604, 617
- Sombra inconsciente127, 132, 232, 296, 403, 406, 484, 517, 579, 640, 642

Representación metafórica.....

- De la relación126, 128, 131 s., 134 ss., 175, 285 s., 295, 301, 325, 329, 337, 346, 357, 362 ss., 371, 382, 406, 416, 432, 469, 504 s.
- De los genitales ..37, 137, 286, 294, 303, 325, 346, 357, 363, 440, 504, 569, 676

Ridiculización....224, 388, 392, 398, 449, 465, 491, 502, 537, 565

Sida.....85, 153 s., 159, 163, **169**, 170, 187, 215 s., 240, 270, **281**, 498, 500, 520, 526, 562, 576, 580, 583, 590 s., 603, 616, 651, 679, 682

Sociabilidad masculina.... 44, 47, 81, 99, 106 ss., 126, 143, 159, 177, 286, 319, 366, 376, 410, 450, 456, 494, 506, 603, 620 s., 645, 658, 687

Sodomía....30, 32 s., **34**, 38 ss., 76, 101, 122, 154, 177, 244, 435

Soledad.....87, 91, 168, 384, 412, 498, 519, 599, 609, 680

Striptease.....175, 219, 389, 400, 578, 590

Suicidio...92, 95, 140, 171, 174, 177, 223, 229, **277**, 284, 297, 305, 474, 478, 559, 568, 592, 598, 628, 681, 686

Temática gay.....28, 109, **164**, 182, 224, 232, 309, 634, 664

Tercer sexo.....30, 33, 42, 47, 81 s., 193, 390, 450

Transgénero.....

- Intersexualidad47, 68, 102, **250**, 377, 473, 661
- Transexualidad ... 99, 217, **250**, 263, 395, 399, 417, 498, 525, 549, 583, 587
- Transformismo ..218, 322, 402, 425, 455, 479, 483, 495, 506, 508, 546, 561, 582, 592, 632, 657, 686
- Travestismo111, 122, 139, 213, 338, 351, 385, 439, 518, 541, 568, 604, 636, 663

Triángulo.....50, 160, 319, 363, 385, 498, 637

Trío.. 82, 98, 160, 166, 370, 405, 416, 423, 440, 457, 472, 500, 514, 519, 587, 594, 620, 649, 673 s., 678 s.

Turismo sexual.....141, 611, 621

Violación anal....**37**, 44, **295**, 296, 303, 436 s., 440, 445, 479, 544, 618, 631

Violencia simbólica.....32, 46, **63**, 206, 224

Índice de directores

Aaron, Paul.....

- 1978 Una historia diferente (A Different Story)194
- 2000 Eban and Charley192

Abley, Sean.....

- 2007 Socket279

Abrahamson, Leonard.....

- 2007 Garaje**44**, 84, 279

Abranches, Aluisio.....

- 2009 Do Começo ao Fim**205**, 289

Aghion, Gabriel.....

- 1996 Pédale douce202

Aguirre, Javier.....

- 1954 Alta costura136, 182, **331**, 340
- 1969 Una vez al año hacerse hippy no hace daño135, **364**
- 1974 El insólito embarazo de los Martínez391

- 1982 Ni te cases ni te embarques469
- Aibar, Oscar.....
- 2006 La máquina de bailar84, **659**
- Ainouz, Karim.....
- 2002 Madame Satã86, **184**
- Albacete, Alfonso.....
- 1996 Más que amor frenesí208, **547**
- 1999 Sobreviviré53, **577**
- 2001 I love you baby52, **607**
- 2009 Mentiras y gordas28, 66, 279, **673**
- Albaladejo, Miguel.....
- 1999 Ataque verbal587
- 2001 El cielo abierto157, **610**
- 2004 Cachorro28, 200, **634**
- Alcázar, Rafael.....
- 1993 El laberinto griego281, **525**
- Aldrich, Robert.....
- 1962 Sodoma y Gomorra (Sodom and Gomorrah)37
- 1977 La patrulla de los inmorales (The Choirboys)157, 272
- Allen, Woody.....
- 1973 El dormilón (Sleeper)153
- 1986 Annah y sus hermanas (Annah and Her Sisters)153
- Allouache, Merzak.....
- 2002 Chouchou255
- Almodóvar, Pedro.....
- 1980 Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón53, **442**
- 1982 Laberinto de pasiones246, **461**
- 1984 ¿Qué he hecho yo para merecer esto!!228, **481**
- 1986 Matador145, 245, **496**
- 1987 La ley del deseo168, 245, 273, **496**
- 1999 Todo sobre mi madre132, 238, 245, 263, **579**
- 2002 Hable con ella147, **620**
- 2004 La mala educación ... 120, 168, 228, 236, 264, 276, **635**
- 2009 Los abrazos rotos135, 676
- Altman, Robert.....
- 1983 Desechos (Streamers)162
- 1994 Prêt-à-Porter162
- 2001 Gosford Park145
- Amadori, Luis César.....
- 1959 Una gran señora136, **340**
- Amoroso, Carmine.....
- 2006 Cover Boy: La última revolución (Cover boy: L'ultima
rivoluzione)145
- Anderson, Ivan G.....
- 2009 Poniponchi, una chica cuasi perfesta168, 208, 256,
683
- Anderson, Jane.....
- 2003 Normal257
- Anderson, Lindsay.....
- 1963 El ingenuo salvaje (This Sporting Life)144, 286
- 1968 If...175
- Anderson, Paul Thomas.....
- 1999 Magnolia162
- Andreas, Casper.....
- 2008 Between Love & Goodbye172
- Andreas, Jörg.....
- 2004 Gefangen291
- Anger, Jérôme.....
- 2007 Autopsy277
- Anger, Kenneth.....
- 1947 Fireworks165, 286, **294**
- Annaud, Jean-Jacques.....
- 1986 El nombre de la rosa (Der Name der Rose)132, 278,
280
- Aragón, Emilio.....
- 2010 Pájaros de papel183, **687**
- Araki, Gregg.....
- 1992 Vivir hasta el fin (The Living End)83, 166, **170**
- 1993 Totally F***ed Up168
- 2004 Oscura inocencia (Mysterious Skin)237, 243, 294
- Arancibia, Ernesto.....
- 1959 Azafatas con permiso207, **341**
- Aranda, Vicente.....
- 1976 Cambio de sexo238, 256, **399**
- 1987 El Lute, camina o revienta238, **505**
- 1989 Si te dicen que caí238, **512**
- Arcand, Denys.....
- 1986 El declive del imperio americano (Le déclin de l'empire
américain)163
- Arévalo, Carlos.....
- 1941 ¡Harka!24, 51, 108, 160, 164, 182, 270, **319**
- 1942 Rojo y negro24
- Argento, Dario.....
- 1970 El pájaro de las plumas de cristal (L'uccello dalle piume
di cristallo)258
- Aristarain, Adolfo.....
- 1995 La ley de la frontera147, **544**
- 1997 Martín (Hache)53, **557**
- Armendáriz, Montxo.....
- 1995 Historias del Kronen119, 264, 274, **537**
- Arnold, Pascal.....
- 2006 Chacun sa nuit277
- Arrau, Sebastián.....
- 2008 Muñeca159
- Ashby, Hal.....
- 1975 Shampoo149
- Ataman, Kutlug.....
- 1999 Lola + Bilidikid223, 275
- Attenborough, Richard.....
- 1985 A Chorus Line162
- Aurelio Grimaldi.....
- 2002 Un mondo d'amore192
- Avati, Pupi.....
- 1976 La casa dalle finestre che ridono263
- Ayres, Tony.....
- 2002 Walking On Water282
- Babenco, Hector.....
- 1985 El beso de la mujer araña (Kiss of the Spider Woman) ..
273
- Bacon, Lloyd.....
- 1934 Bar Wonder124, 182
- Badham, John.....
- 1977 Fiebre del sábado noche (Saturday Night Fever)154
- 1987 Procedimiento ilegal (Stakeout)155
- Bahloul, Abdelkrim.....
- 2003 Le soleil assassiné86, **184**, 276
- Baier, Lionel.....
- 2004 Garçon stupide168
- Baker, Roy Ward.....
- 1971 El Dr. Jekyll y su hermana Hyde (Dr. Jekyll And Sister
Hyde)263
- Balcázar, Alfonso.....
- 1964 Piso de soltero146, 158, 208, **349**
- Bardem, Juan Antonio.....
- 1955 Muerte de un ciclista335
- 1956 Calle Mayor153
- 1987 Lorca, muerte de un poeta (serie de TV)550, 630
- Baumgartner, John.....
- 2005 Mal trago (Hard pill)99, 244
- Beaudin, Jean.....
- 1992 En casa con Claude (Being at Home with Claude) .. 273,
305
- Beaumont, Harry.....
- 1929 Melodía de Broadway (The Broadway Melody)123,
182
- Beauvois, Xavier.....
- 1995 No olvides que vas a morir (N'oublie pas que tu vas
mourir)240
- Bedjaoui, Amal.....
- 2003 Un fils243, 279
- Bégéja, Liria.....
- 2001 Change moi ma vie83, **243**, 279
- Begines, Álvaro.....
- 2006 ¿Por qué se frotan las patitas?162, 238, **653**
- Bell, Richard.....
- 2005 Eighteen236
- Bellmunt, Francesc.....
- 1978 La orgía151
- 1980 La quinta del porro145, **450**
- 1997 Gracias por la propina29, 163, 173, 183, **560**
- 2002 Lisistrata52, 208, **613**
- Benner, Richard.....
- 1977 Outrageous!85, **214**
- Benvenuti, Alessandro.....

- 1995 Belle al bar (Julio-Julia)159
- Berger, Marco.....161
- 2009 Plan B161
- Berlanti, Greg.....169
- 2000 El club de los corazones rotos (The Broken Hearts Club)169
- Berliner, Alain.....181
- 1997 Mi vida en Rosa (Ma vie en rose)181
- Berner, Anahí.....184, **170**, 294
- Bertolucci, Bernardo.....186
- 1962 La cosecha estéril (La commare secca)186
- 1970 El conformista (Il conformista)**109**, 234, 271, 294
- 2003 Soñadores (The Dreamers)**161**, 287
- Besnard, Jacques.....148
- 1966 El gran restaurante (Le Grand Restaurant)148
- Betriu, Francesc.....453
- 1988 Sinatra238, **506**
- 1998 Una pareja perfecta53, 59, 158, **564**
- 2001 El paraíso ya no es lo que era611
- Bianchi, Sergio.....162
- 2000 Cronicamente Inviável162
- Bier, Susanne.....60, **230**
- Bigas Luna.....238, 295, **544**
- 1996 Bambola238, 295, **544**
- Billington, Kevin.....141
- 1972 La luz del fin del mundo (The Light at the Edge of the World)141
- Bird, Antonia.....180
- 1994 Priest180
- Bissonnette, Matt.....156
- 2009 Passenger Side156
- Black, Dustin Lance.....166
- 2000 The Journey of Jared Price166
- Black, Shane.....186
- 2005 Kiss Kiss Bang Bang186
- Blain, Gérard.....191
- 1976 Un enfant dans la foule191
- Blanc, Michel.....163
- 2002 Embrassez Qui Vous Voudrez163
- Blier, Bertrand.....70, 161, **288**
- 1986 Traje de etiqueta (Tenue de soirée)70, 161, **288**
- Boasberg, Al.....123
- 1934 Myrt And Marge123
- Bob Thornton, Billy.....158
- 2002 El otro lado de la vida (Sling Blade)158
- Bodegas, Roberto.....394
- 1974 Los nuevos españoles394
- 1982 Corazón de papel272, **466**
- 1988 Matar al Nani152, 238, **508**
- Bofill, Ricardo.....648
- 2005 Hotmilk648
- Bogart, Paul.....168
- 1988 Trilogía de Nueva York (Torch Song Trilogy)168
- Boll, Uwe.....279, **299**
- 2009 Stoic279, **299**
- Bonello, Bertrand.....63, 276
- 2002 Tiresia63, 276
- Bonilla, Jesús.....153, **624**
- 2003 El oro de Moscú153, **624**
- Boorman, John.....132, 271, **296**
- 1972 Defensa (Deliverance)132, 271, **296**
- Borau, José Luis.....136, **353**
- 1965 Crimen de doble filo136, **353**
- Bosch, Juan.....155, **336**
- 1956 La vida en un bloc155, **336**
- 1976 Mauricio mon amour208, 246, **403**
- 1979 Cuarenta años sin sexo173, 246, **430**
- 1982 Un rolls para Hipólito135, 147, **468**
- Bourdon, Didier.....153
- 2003 7 años de matrimonio (7 ans de mariage)153
- Bouzid, Nourí.....243
- 1992 Bezness243
- Branagh, Kenneth.....163
- 1992 Los amigos de Peter (Peter's Friends)163
- 1994 Frankenstein de Mary Shelley (Frankenstein)**130**, 294
- Brascia, Dominick.....166
- 2002 Breaking the Cycle166
- Brass, Tinto.....195, **265**, 294
- 1977 Calígula (Caligola)195, **265**, 294
- Bratt, Peter.....164
- 2009 La Mission164
- Brieva, Dady.....163
- 2007 Más que un hombre163
- Brinckerhoff, Burt.....88
- 1973 Steam Bath88
- Brocka, Q. Allan.....242
- 2006 Boy Culture**166**, 242
- Brooks, James L.....162
- 1997 Mejor... imposible (As Good as It Gets)162
- Brooks, Mel.....212
- 1968 Los productores (The Producers)212
- Brooks, Richard.....84, **140**, 277, 442
- 1958 La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof) ..84, **140**, 277, 442
- 1973 Buscando al Sr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar) ..240
- Brown, Clarence.....107, 285
- 1926 El demonio y la carne (Flesh and the Devil)107, 285
- Browning, Tod.....211
- 1931 Drácula (Dracula)**131**, 229
- 1932 Freaks (La parada de los monstruos)252
- 1936 - Muñecos infernales (The Devil-Doll)211
- Bruckman, Clyde.....210, 285
- 1927 Putting Pants on Philip210, 285
- Brugués, Alejandro.....154, 277
- 2011 Juan de los muertos154, 277
- Brusati, Franco.....194
- 1979 Olvidar Venecia (Dimenticare Venezia)194
- Bryant, Charles.....124
- 1923 Salomé124
- Buchbinder, Amnon.....60
- 2005 Whole New Thing**193**
- Buchichio, Enrique.....190, 248
- 2009 El cuarto de Leo190, 248
- Buchs, Julio.....155, **352**
- 1964 El salario del crimen155, **352**
- 1970 Una señora llamada Andrés84, 208, **369**, 376
- 1971 El apartamento de la tentación154, **376**
- Buckley, David.....194
- 1974 Saturday Night At The Baths194
- Buñuel, Luis.....112, 233, **241**
- 1950 Los olvidados112, 233, **241**
- 1953 Él110
- 1955 Ensayo de un crimen111
- Burrows, James.....159, 186
- 1982 Algo más que colegas (Partners)159, 186
- Burton, Tim.....252
- 1994 Ed Wood252
- Butler, David.....209
- 1930 Fantasía del porvenir (Just Imagine)209
- Cabezas, Paco.....256, **690**
- 2010 Carne de neón256, **690**
- Cadena, Jordi.....152, **457**
- 1981 Barcelona Sur152, **457**
- Cahen Salaberry, Enrique.....146, **340**
- 1959 Parque de Madrid146, **340**
- Calvo-Sotelo, Álex.....152, 238, **586**
- 1999 Se buscan Fulmontis152, 238, **586**
- 2006 El mundo alrededor162, 238, **654**
- Cameron Mitchell, John.....63, **257**
- 2001 Hedwig and the Angry Inch63, **257**
- 2006 Shortbus289
- Camino, Jaime.....136, **360**
- 1967 Mañana será otro día136, **360**
- Campusano, José.....267, 277
- 2008 Vil romance267, 277
- Camus, Mario.....136, 271, **350**
- 1964 Muere una mujer136, 271, **350**
- 1965 La visita que no tocó el timbre200
- 1969 Esa mujer637

- 1982 La colmena162, 238, **459**
- Canet, Guillaume.....
- 2010 Pequeñas mentiras sin importancia (Les Petits Mouchoirs)77
- Capuano, Antonio.....
- 1992 Vito e gli altri241
- 1996 Pianese Nunzio, 14 anni a maggio192
- Cárdenas, Javier.....
- 2004 F.B.I.: Frikis Buscan Incordiar642
- Cardona Jr., René.....
- 1969 Modisto de señoras149
- Carné, Marcel.....
- 1938 Hotel du Nord125, 182
- Carnevale, Marcos.....
- 2000 Almejas y mejillones54, 238, **592**
- Carow, Heiner.....
- 1989 Coming Out62, **171**
- Carrasco, José Manuel.....
- 2010 El diario de Carlota147, **690**
- Carreras, Enrique.....
- 1988 Atracción peculiar68
- Carretero, Gil.....
- 1980 Chocolate238, **445**
- Carroll, Willard.....
- 1998 Jugando con el corazón (Playing By Heart)282
- Carver, Steve.....
- 1976 Drum260, 272
- Cary, Robert.....
- 2007 Save Me250
- Castellaneta, P. J.....
- 1991 Together Alone83, **170**
- Castellví Marimón, José María.....
- 1944 El hombre que las enamora24, **326**, 716
- Castellví, José María.....
- 1984 Poppers264, 273, **478**
- Castle, William.....
- 1961 Homicidio (Homicidal)263
- Castón, Roberto.....
- 2009 Ander28, **671**
- Cates, Gilbert.....
- 1985 Consenting adult84, **249**
- Cattaneo, Peter.....
- 1997 Full Monty586
- Cavani, Liliana.....
- 1973 El portero de noche (Il portiere di notte)261, 294
- 1981 La piel (La pelle)241
- 2002 El juego de Ripley (Ripley's Game)153, 275
- Ceder, Ralph.....
- 1932 The Soilers124, **135**
- Chabrol, Claude.....
- 1961 Les Godelureaux137
- 1968 Las ciervas (Les Biches)144
- 1985 Pollo al vinagre (Poulet au vinaigre)266
- Chaplin, Charles.....
- 1914 The Masquerader122
- 1915 A Woman122, 123, 338, 370
- 1916 Behind the screen224
- Chase, Charley.....
- 1922 Un día vendrá (Years to Come)209
- Chávarri, Jaime.....
- 1977 A un dios desconocido120, **413**, 727
- 1989 Las cosas del querer119, 162, 182, **510**
- 1992 Tierno verano de lujurias y azoteas152, 238, **523**
- 1995 Gran Slalom147, 238, **541**
- 1995 Las cosas del querer 2274, **542**
- Chavarrías, Antonio.....
- 1996 Susanna238, 264, **545**
- Chéreau, Patrice.....
- 1983 El hombre herido (L'homme blessé)60, 84, **273**, 294
- 2002 Su hermano (Son frère)204
- Chester, Craig.....
- 2005 Adam & Steve187
- Chiche, Bruno.....
- 2001 Bernie et ses petites contrariétés161
- Chijona, Gerardo.....
- 2004 Perfecto amor equivocado641
- Christie, Al.....
- 1930 La tía de Carlos (Charley's Aunt)123
- Chúmez, Chumy.....
- 1979 ¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita? ... 152, 208, **442**
- Clark, Alan.....
- 1979 Scum278, **299**
- Claver, Juan Carlos.....
- 2006 Electroshock247
- Clément, René.....
- 1960 A pleno sol (Plein soleil)268
- Clouzot, Henri-Georges.....
- 1942 El asesino vive en el 21 (L'Assassin habite...au 21) .. 137, **263**
- 1953 El salario del miedo (Le salaire de la peur)143, 158, 280
- Coen, Joel.....
- 1998 The Big Lebowski153
- 2001 El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There)153, 275
- Coira, Jorge.....
- 2010 18 comidas162, **691**
- Coixet, Isabel.....
- 1996 Cosas que nunca te dije548
- 2005 La vida secreta de las palabras74, **645**
- Colell, Judith.....
- 2000 Nosotras53, **595**
- Coll Espona, Joaquín.....
- 1982 Los embarazados84, 208, **464**
- Collard, Cyril.....
- 1992 Las noches salvajes (Les Nuits Fauves)98
- Colomo, Fernando.....
- 1987 La vida alegre157, 238, **500**
- 1988 Bajarse al moro, de Fernando Colomo57
- 1994 Alegre ma non troppo194, 246, **528**
- 2003 Al sur de Granada196, **632**
- Columbus, Chris.....
- 1993 Señora Doubtfire, papá de por vida (Mrs. Doubtfire) .. 158, 217
- Comencini, Cristina.....
- 2002 Il più bel giorno della mia vita163
- Condon, Bill.....
- 1998 Dioses y monstruos (Gods and Monsters)183, **279**, 294
- 2004 Kinsey49, 85, 196
- Coppola, Francis Ford.....
- 1992 Drácula de Bram Stoker (Dracula)131
- Costanzo, Rocky.....
- 2001 Return to Innocence60, **181**, **279**
- Cozarinsky, Edgardo.....
- 2006 Ronda nocturna243
- Cronenberg, David.....
- 1991 El almuerzo desnudo (Naked Lunch)304
- 1993 M. Butterfly62
- 1996 Crash274, **304**
- Cuadri, Antonio.....
- 2006 La buena voz651
- Cuerda, José Luis.....
- 1988 Amanece que no es poco156, **509**
- Cuesta, Michael.....
- 2001 L.I.E192, 275
- Cukor, George.....
- 1935 La gran aventura de Silvia (Silvia Scarlett)123
- 1968 Justine280
- Curtiz, Michael.....
- 1922 Sodom und Gomorrha35
- Da Campo, Gianni.....
- 1986 Il sapore del grano191
- Dahlin, Bob.....
- 1986 El monstruo del armario (Monster in the Closet)132, 271
- Daldry, Stephen.....
- 2000 Billy Elliot (quiero bailar)70, **95**
- Dassin, Jules.....
- 1944 El fantasma de Canterville (The Canterville Ghost) .. 138, 286
- Davis, Julie.....

- 2001 La otra pareja (All Over the Guy)187
- De Armíñán, Jaime.....208, 253
- 1972 Mi querida señorita377, 661
- 1995 El palomo cojo52, 163, **532**
- De la Iglesia, Álex.....
- 1990 Muertos de risa586
- 1993 Acción mutante238, **526**
- 2004 Crimen ferpecto129, 276, **640**
- De la Iglesia, Eloy.....
- 1973 Cannibal Man**381**, 730
- 1973 La semana del asesino135, 158, 182 s., **381**, 730
- 1973 Una gota de sangre para morir amando271, **383**
- 1975 Juego de amor prohibido278, **396**
- 1976 La otra alcoba410
- 1977 Los placeres ocultos26, 238, **410**
- 1978 El diputado33, 55, 66, 160, 173, 194, 238, 272, **420**
- 1979 El sacerdote57, 245, **435**
- 1980 Navajeros52, 238, 264, **443**, 718
- 1982 Colegas52, 238, 463
- 1983 El pico160, **472**
- 1984 El pico 2238, 264, 273, **473**
- 1985 Otra vuelta de tuerca132, 145, 228, 273, **485**
- 1987 La estanquera de Vallecas92, **501**
- 2003 Los novios búlgaros53, 168, 238, **626**
- De la Loma, José Antonio.....
- 1965 Toto de Arabia155, 228, **352**
- 1977 Perros callejeros436
- 1979 Perros callejeros II238, 264, **436**
- De Lara, Antonio.....
- 1952 Habitación para tres135 s., 146, 207, **329**
- De las Heras, Pepe.....
- 2002 Mucha sangre129, 275, **618**
- De Leo, Antonello.....
- 1999 Pásate a la pasta119, 173, 194, **573**
- De Mille, Cecil B.....
- 1932 El signo de la cruz (The Sign of the Cross)137
- De Orduña, Juan.....
- 1942 ¡A mi la legión!24, 108, 119, 122, 136, 164, 206, **321**
- 1943 Deliciosamente tontos24, 135, 182, **324**
- 1943 Tuvo la culpa Adán24, 136, **325**, 715, 717
- 1950 Pequeñeces136, 182, **328**
- 1958 Música de ayer208
- 1970 La tonta del bote155, **370**
- De Ossorio, Amando.....129
- De Palma, Brian.....
- 1970 Hola, mamá (Hi mom!)157
- 1980 Vestida para matar (Dressed To Kill)263, 272
- De Sica, Christian.....
- 1996 Hombres, hombres, hombres (Uomini uomini uomini) ..
.....169
- Dearden, Basil.....
- 1961 Víctima (Victim)25, 83, 150, **177**, 229, 278
- Decoin, Henri.....
- 1954 Razzia sur la chnouf150, **238**, 286
- 1963 Noches de Casablanca636
- Del Real, Antonio.....
- 1998 ChaChaCha136, **566**
- 2006 Desde que amanece apetece153, **655**
- Del Río, Ernesto.....
- 1995 Hotel y domicilio28, 52, 238, 274, **534**
- Delannoy, Jean.....
- 1964 Las amistades particulares (Les amitiés particulières) ..
.....60, 150, **177**, 188, 234, 270 s.
- Delgado, Luis María.....
- 1962 Diferente25, 66, 93, 135 s., 144, 228, **345**
- 1974 Las obsesiones de Armando84, **393**
- 1974 Onofre84, 152, 225, **391**
- 1982 La tía de Carlos208, 356, **465**
- Demme, Jonathan.....
- 1991 El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs) ..
.....84, **263**, 273
- 1993 Philadelphia181, 281
- Denis, Claire.....
- 1999 Beau Travail109, 288
- Desanzo, Juan Carlos.....
- 2003 El Polaquito228, **631**
- Deville, Michel.....
- 1974 El trepa (Le Mouton Enragé)153
- 1978 El dossier 51 (Le dossier 51)43, 278, 295
- Dickson, William.....
- 1894 Dickson Experimental Sound Film101, 107
- Dieterle, William.....
- 1928 Geschlecht in Fesseln84, 125, **174**, 229, **277**
- Díez, Ana.....
- 1989 Ander y Yul183, 238, **513**
- Dillon, John Francis.....
- 1932 Call her Savage124, 182
- Dmytryk, Edward.....
- 1945 Historia de un detective (Murder, My Sweet)137
- 1947 Encrucijada de odios (Crossfire)140, 179, 270
- Donaghy, Tom.....
- El despertar de la inocencia (Story of a Bad Boy)190
- Donato, Nicolo.....
- 2009 Broderskab180
- Donen, Stanley.....
- 1969 La escalera (Staircase)61, **165**
- Dörrie, Doris.....
- 2000 Sabiduría garantizada (Erleuchtung Garantiert)185
- Dorronsoro, Iñaki.....
- 2006 La distancia182, 238, 276, **655**
- Douglas, Gordon.....
- 1968 El detective (The Detective)75, 84, 120, **222**, 248, 265, 271
- Douglas, Róbert I.....
- 2005 Fuera del vestuario (Strákarnir okkar)82
- Dowling, Kevin.....
- 1994 Nosotros dos (The Sum of Us)187
- Drew, Sidney.....
- 1914 Florida Enchantment209
- Dreyer, Carl Theodor.....
- 1924 Michael60, **124**, 158, 160, 281
- Du Welz, Fabrice.....
- 2004 Calvario (Calvaire)132
- Ducastel, Olivier.....
- 2000 Drôle de Félix187
- 2005 Crustaces et Coquillages198
- Dugan, Dennis.....
- 2007 Os declaro marido y marido (I Now Pronounce You
Chuck & Larry)75, **217**
- Dunn, Jan.....
- 2007 Ruby Blue62, **258**
- Duron, Jacques.....
- 1980 Une Histoire Sans Importance60, **189**
- Eastwood, Clint.....
- 1975 Licencia para matar (The Eiger Sanction)272
- 1997 Medianoche en el jardín del bien y del mal (Midnight in
the Garden of Good and Evil)267, 274
- 2003 Mystic River237, 276, 294
- Edwards, Blake.....
- 1979 La mujer perfecta ("10")158
- 1982 ¿Victor o Victoria? (Victor Victoria)149, **216**
- Eik, Alexander.....
- 2008 Un cuerpo en la nevera (Kvinnen i kjøleskapet)277
- Eisenstein, Sergei M.....
- 1944 Iván el terrible (Ivan Groznyy)259
- Elliott, Stephan.....
- 1993 Las aventuras de Priscilla, reina del desierto (The
Adventures of Priscilla, Queen of the Desert)217, 257
- Elorrieta, Javier.....
- 1991 Los gusanos no llevan bufanda129, **517**
- Elorrieta, José María.....
- 1955 Al fin solos207, **334**
- Emmerich, Roland.....
- 1990 Estación Lunar 44 (Moon 44)278, **297**
- Enrique, Dawi.....
- 1985 Adiós Roberto248
- Epstein, Rob y Friedman, Jeffrey.....
- 1995 El celuloide oculto (The Celluloid Closet)101, 107
- Erman, John.....
- 1985 Diagnóstico fatal: sida (An Early Frost)169, 281
- 1991 Nuestros hijos (Our Sons)132, **281**
- Escrivá, Vicente.....
- 1971 Aunque la hormona se vista de seda30, 246, 352, 372, 385

- 1973 Lo verde empieza en los pirineos238, 246, **384**
- Esteba, Manuel.....246, **418**
- 1977 El despertar de los sentidos246, **418**
- Esteban, Manuel.....152, 238, **526**
- 1993 Historias de la puta mili60, **230**
- Esztergályos, Károly.....276, **308**
- 2006 Férfiakt181
- Etheredge, Paul.....190
- 2004 HellBent181
- Evans, Rodney.....282
- 2004 Brother to Brother162
- Fall, Jim.....278
- 1999 Trick167, 278
- 2006 La guerra de las bodas (Wedding Wars)63, **257**, 278
- Farlinger, Leonard.....173
- 2000 El hijo perfecto (The Perfect Son)167, 272
- Fassbinder, Rainer.....163
- 1969 Katzelmacher43, 83, 85, **179**, 276
- 1975 La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit)276
- 1978 Un año con 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden)143, 156
- 1980 Berlin Alexanderplatz373
- 1982 Querelle144
- Faure, Christian.....348
- 2000 Una cuestión de amor (Juste une question d'amour)136, 208, **351**
- 2005 Un amor por ocultar (Un amour à taire)208, **369**
- Fejerman, Daniela.....453
- 2009 7 minutos542
- Fellini, Federico.....542
- 1953 Los inútiles (I vitelloni)144, 228, 238, **349**, 718
- 1957 Las noches de Cabiria (Le notti di Cabiria)26, 105, 119, 208, 228, 361, **367**
- 1960 La dolce vita118
- Fenollar, Augusto e Iquino, Ignacio F.....378
- 1966 La tía de Carlos en minifalda246, **388**
- Fernán-Gómez, Fernando.....398
- 1963 El mundo sigue183, **440**
- 1964 El extraño viaje173, **455**
- 1970 Crimen imperfecto129, 147, **483**
- 1980 Cinco tenedores118, 147, **504**
- Fernández Armero, Álvaro.....523
- 1995 Brujas260, 275, **595**
- Fernández, Ramón.....89
- 1964 Rueda de sospechosos60, **230**, 288
- 1970 No desearás al vecino del quinto78, 83
- 1971 No desearás la mujer del vecino279
- 1972 Los novios de mi mujer282, **615**
- 1974 Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?206, 257
- 1975 Un lujo a su alcance163
- 1979 La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona282
- 1982 Gay club163
- 1985 El donante282
- 1987 La chica de la piscina260, 277, **664**
- 1992 Aquí el que no corre, vuela260, 277, **664**
- Ferreira, Patricia.....260, 275, **595**
- 2000 Sé quién eres260, 275, **595**
- Ficarra, Glenn.....257
- 2009 Philip Morris ¡te quiero! (I Love You Phillip Morris)257
- Filiberti, Marco.....257
- 2009 Il compleanno163
- Finch, Nigel.....282
- 1991 El lenguaje perdido de las grúas (The Lost Language of Cranes)163
- 1995 Stonewall282
- Fioravanti, Igor.....282
- 2002 El sueño de Ibiza282, **615**
- Fischer Christensen, Pernille.....257
- 2006 Soap163
- Fitzgerald, Thom.....282
- 1997 El jardín colgante (The Hanging Garden)282
- 2006 The Event260, 277, **664**
- Flahn, Juan.....260, 277, **664**
- 2007 Chuecatown260, 277, **664**
- Flaxstone, Darren.....260, 277, **664**
- 2010 Release277, **292**
- Fleischer, Richard.....268
- 1959 Impulso criminal (Compulsion)260
- 1975 Mandinga161
- Fleming, Andrew.....147, 208, 246, **392**
- 1994 Tres formas de amar (Threesome)66, 160, 228, 274, **561**
- Fons, Angelino.....105, **155**
- 1974 Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán ... y mucha música)144
- Fontaine, Anne.....107
- 1997 Limpieza en seco280
- Forbes, Bryan.....105, **155**
- 1962 La habitación en forma de L (The L-Shaped Room)207
- Ford, John.....152, **342**
- 1934 La patrulla perdida (The Lost Patrol)342
- Ford, Tom.....351
- 2009 Un hombre soltero (A Single Man)135, 280, **363**
- Forman, Milos.....123, **370**
- 1979 Hair138, 208, **449**
- Forn, Josep María.....207
- 1957 La rana verde152, **342**
- Forqué, José María.....342
- 1960 091, policía al habla351
- 1962 Atraco a las tres135, 280, **363**
- 1964 Casi un caballero123, **370**
- 1968 Pecados conyugales138, 208, **449**
- 1970 El triangulito105, **161**, 287
- 1980 ¡Qué verde era mi duque!135, 280, **363**
- Fosse, Bob.....123, **370**
- 1972 Cabaret138, 208, **449**
- Foster, Lewis R.....135, 280, **363**
- 1929 Angora Love105, **161**, 287
- Fox, Eytan.....159
- 2002 Ha-Buah61
- 2002 Yossi & Jagger159
- 2004 Caminar sobre las aguas (Walk on Water)61
- 2012 Yossi129, **348**, 371
- Franco, Jesús.....129, 131, 271, 348, **371**
- 1962 Gritos en la noche348, **371**
- 1970 El Conde Drácula271, **385**
- 1972 Drácula contra Frankenstein452
- 1973 Los ojos siniestros del doctor Orloff509
- 1980 Ópalo de fuego: mercaderes del sexo183, **541**
- 1988 Los depredadores de la noche62, 83, **90**, 257
- Franco, Ricardo.....186
- 1995 ¡Oh, cielos!165, 183, 273
- Fraser, Brad.....210
- 2002 Leaving Metropolis186
- Frears, Stephen.....165, 183, 273
- 1985 Mi hermosa lavandería (My Beautiful Laundrette)210
- 1987 Abrete de orejas (Prick Up your Ears)69, **168**
- French, Lloyd.....272, **301**
- 1929 That's My Wife168
- Friedkin, William.....272, **301**
- 1970 Los chicos de la banda (The Boys in the Band)242, 278
- 1980 A la caza (Cruising)232, 281, 288
- Frießner, Uwe.....86, **144**
- 1979 Das Ende Des Regenbogens202
- Fuentes-León, Javier.....156, **344**
- 2009 Contracorriente59, 168, **454**
- Furie, Sidney J.....470
- 1964 The Leather Boys272, **470**
- Gabriele, Lorenzo.....426
- 2002 Le hasard fait bien les choses426
- Gamboa, José Luis.....426
- 1961 Cerrado por asesinato426
- Garay, Jesús.....52, 162, **487**
- 1981 Manderley426
- Garci, José Luis.....426
- 1981 El crack426
- 1983 El crack dos426
- García Berlanga, Luis.....426
- 1978 La escopeta nacional426
- 1981 Patrimonio nacional426
- 1982 Nacional III426
- 1985 La vaquilla426

- 1987 Moros y cristianos162, 183, **502**
- 1993 Todos a la cárcel524
- García Borda, Miguel.....
- 2001 Todo me pasa a mí603
- García Hernández, José.....
- 2000 Divertimento596
- García Maroto, Eduardo.....
- 1939 Los cuatro Robinsones136, **318**
- García Pelayo, Gonzalo.....
- 1976 Manuela238, 272, **409**
- García Ruiz, Salvador.....
- 2009 Castillos de cartón679
- García Sánchez, José Luis.....
- 1985 La corte del faraón486
- 1986 Hay que deshacer la casa225, **494**
- García Serrano, Yolanda e Iborra, Juan Luis.....
- 1997 Amor de hombre168, **551**
- 2000 Km.0162, **589**
- Garenq, Vincent.....
- 2008 Como los demás (Comme les autres)203
- Garfein, Jack.....
- 1957 The Strange One135, **140**, 294
- Garrone, Matteo.....
- 2002 El embalsamador (L'imbalsamatore)132, **231**, 276
- Gascón, Ricardo.....
- 1955 Los agentes del quinto grupo136, 182, 270, **333**
- Gasper, Mark.....
- 1990 An Empty Bed168
- Gaudreaut, Emile.....
- 2003 Mambo italiano164
- Gavras, Costa.....
- 1969 Z261
- Gay, Cesc.....
- 2000 Krámpack28, 52, 60, 158, **593**
- Gay, Cesc y Gimelberg, Daniel.....
- 1998 Hotel Room279, **567**
- Genet, Jean.....
- 1950 Un chant d'amour150, 165, **286**, 294
- Georges Lautner.....
- 1985 La jaula de las locas: Ellas se casan (La cage aux folles III: 'Elles' se marient)214
- Giannaris, Constantine.....
- 1998 Apo tin akri tis polis243
- Gibson, Mel.....
- 1995 Braveheart260, 274
- Gil, Rafael.....
- 1955 La otra vida del Capitán Contreras26, 146, **332**
- 1979 La boda del señor cura66, 228, **438**
- 1980... y al tercer año resucitó449
- 1984 Las alegres chicas de Colsada84, 152, **482**
- Gilbert, Brian.....
- 1997 Wilde177
- Giménez Rico, Antonio.....
- 1984 Vestida de azul208, 238, 255, **479**
- Giordana, Marco Tullio.....
- 1995 Pasolini, un delitto italiano261
- Girault, Jean.....
- 1964 El gendarme de Saint-Tropez (Le gendarme de Saint-Tropez)148
- 1968 El gendarme se casa (Le gendarme se marie)148
- 1970 Seis gendarmes en fuga (Le gendarme en balade) .. 148
- Gisler, Marcel.....
- 1992 Die Blaue Stunde99
- 1998 F. est un salaud83, **165**, 279
- Giusti, Stéphane.....
- 1999 ¿Entiendes? (Pourquoi pas moi?)585
- Gleeson, David.....
- 2004 Cowboys & Angels186
- Gold, Jack.....
- 1975 El funcionario desnudo (The Naked Civil Servant) ... 85, **255**
- Goldman, Henrique.....
- 2001 Princesa, la storia di un travestito62, **256**
- Goldstone, James.....
- 1976 El corsario escarlata (Swashbuckler)260, 272
- Gómez Pereira, Manuel.....104
- 1991 Salsa rosa518
- 1993 ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? .. 157, 200, 238, **527**
- 1995 Boca a boca28, 66, 225, **535**
- 2005 Reinas644
- González Iñárritu, Alejandro.....
- 2010 Biutiful228, 238, **689**
- González-Berbel, José Manuel.....247
- 2007 El hombre de arena666
- Gordon, Bette.....
- 2009 Handsome Harry61, **181**
- Gordon, David.....
- 2000 Me da igual52, 282, **590**
- Gordon, Michael.....147
- 1965 El favor (A Very Special Favor)137
- Gordon, Stuart.....
- 2005 Edmond240
- Graham, Joseph.....
- 2010 Strapped242, **292**
- Grau, Jorge.....
- 1966 Una historia de amor135 s., 152, **357**
- 1976 El secreto inconfesable de un chico bien .. 136, 246, **408**
- Green, Alfred E.....
- 1926 Irene124, 182
- Greyson, John.....
- 1993 Zero Patience216
- 1997 Uncut181
- 2003 Proteus40, 83, 276
- Grieco, David.....
- 2004 Evilenko132, **237**
- Grieco, Sergio.....
- 1964 La chica del trébol157, **351**
- Gries, Tom.....
- 1972 La casa de cristal (The Glass House)266, 294
- Griffith, David Wark.....
- 1913 Judith of Bethulia101
- 1916 Intolerancia (Intolerance)259
- 1930 Abraham Lincoln101
- 1939 El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln)101
- Grimaldi, Aurelio.....
- 1992 La Discesa di Aclà a Floristella241
- Grodecki, Wiktor.....
- 1997 Mandragora241, 280
- Guerín, Claudio.....
- 1973 La campana del infierno155, **384**, 729
- Guerra, Armand.....
- 1936 Carne de fieras24
- Guerrero, Rodrigo.....
- 2014 El tercero160, **166**, 289
- Guiol, Fred.....
- 1926 45 Minutes from Hollywood285
- 1927 The Second Hundred Years209
- Guiol, Fred & McCarey, Leo.....
- 1927 Sugar Daddies210
- Guiraudie, Alain.....
- 2001 Ce vieux rêve qui bouge169
- 2009 Le Roi De L'évasion199, 289
- 2014 El desconocido del lago (L'inconnu du lac)84, **169**, 277, 289
- Gutiérrez Alea, Tomás.....
- 1994 Fresa y chocolate120, 158, 165, 173, **529**, 691
- Gutiérrez Aragón, Manuel.....
- 1984 La noche más hermosa183, **480**
- 1995 El Rey del río129, 228, 238, **543**
- 1997 Cosas que dejé en la Habana563
- Gutiérrez Santos, José María.....
- 1981 Pepe, no me des tormento158, **456**
- Gutiérrez, Chus.....
- 2005 El Calentito119, 173, 256, **643**
- Hamedani, Kevin.....
- 2009 Zombies of Mass Destruction221
- Hamilton, Guy.....
- 1982 Muerte bajo el sol (Evil Under The Sun)94
- Hampton, Christopher.....
- 1995 Carrington196, 632
- Harlan, Veit.....
- 1957 Anders als du und ich150, 233, **247**, 286
- Hart, Harvey.....

- 1970 Fortune and Men's Eyes299
- Hartley, Hal.....161
- 1995 Flirt161
- Hass, Philip.....153
- 2000 El misterio de la villa (Up to the Villa)153
- Hathaway, Henry.....134
- 1947 El beso de la muerte (The kiss of death)134
- Haupt, Stefan.....202
- 2003 Moritz202
- Hawks, Howard.....225
- 1926 Hojas de parra (Fig Leaves)225
- 1928 A Girl in Every Port61, 108, **134**, 165, 182
- 1938 La fiera de mi niña (Bringing Up Baby)45
- 1939 Sólo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings)**108**
- 1945 El sueño eterno (The Big Sleep)137
- 1948 Río Rojo (Red river)**135**, 158
- 1949 La novia era él (I Was a Male War Bride)139
- 1952 Río de sangre (The Big Sky)**108**
- 1953 Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes)88, 139, 286
- Haynes, Todd.....302
- 1991 Poison302
- 2002 Lejos del cielo (Far from Heaven)84, **249**
- Hellman, Monte.....156
- 1970 Carretera asfaltada en dos direcciones (Two-Lane Blacktop)156
- Hens, Antonio.....191, 238, 277, **663**
- 2007 Clandestinos191, 238, 277, **663**
- Henson, Robby.....275
- 2002 Al caer la noche (The Badge)275
- Herbert Ross.....165, 183
- 1980 Nijinsky165, 183
- Hermosillo, Jaime Humberto.....161, **194**, 305
- 1985 Doña Herlinda y su hijo161, **194**, 305
- 2000 Exorcismos195, 279, **305**
- 2004 El misterio de los almendros149
- Hermoso, Miguel.....156, **490**
- 1985 Marbella, un golpe de cinco estrellas156, **490**
- 2003 La luz prodigiosa183, 550, **630**
- 2007 Lola, la película**666**
- Hernández, Antonio.....168, 228, **446**
- 1980 F.E.N.168, 228, **446**
- 2002 En la ciudad sin límites281, **611**
- Hernández, Julián.....168
- 2003 Mil nubes de paz cercan el cielo168
- 2006 Cielo dividido190
- Herralde, Gonzalo.....228, 236, 245, **426**
- 1978 El asesino de Pedralbes228, 236, 245, **426**
- Herrero, Pedro Mario.....162, **358**
- 1967 Club de solteros162, **358**
- Herzog, Werner.....131, 229
- 1979 Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht)131, 229
- Hickox, Douglas.....160, 266
- 1970 Entertaining Mr. Sloane160, 266
- 1973 Matar o no matar92, 271
- Hiller, Arthur.....197
- 1982 Su otro amor (Making love)197
- Hiltzik, Robert.....263
- 1983 Campamento sangriento (Sleepaway Camp)263
- Hitchcock, Alfred.....124
- 1925 El jardín de la alegría (The Pleasure Garden)124
- 1930 Asesinato (Murder!)137, 263, 277
- 1936 El agente secreto (Secret Agent)123
- 1938 Alarma en el expreso (The Lady Vanishes)134, 158, 182
- 1940 Rebecca455
- 1945 La soga (Rope)137, **268**
- 1951 Extraños en un tren (Strangers on a Train)137
- 1960 Psicosis (Psycho)137, **263**
- 1972 Frenesí (Frenzy)137, 263
- El agente secreto (Secret Agent)123
- Hoffmann, Kurt.....212
- 1951 Fanfaren der Liebe212
- Hogan, P.J.....475
- 1997 La boda de mi mejor amigo (My Best Friends Wedding)475
- 2002 Amor sin condiciones (Unconditional Love)227, 276
- Holland, Agnieszka.....237
- 1985 Vidas al límite (Total Eclipse)40, 196
- 1990 Europa, Europa158, 273
- Holland, Tom.....131
- 1985 Noche de miedo (Fright Night)131
- Honoré, Christophe.....83, 282
- 2002 Tout Contre Léo83, 282
- Horman, Sherry.....82
- 2004 Männer wie wir82
- Hormoz.....243, 279, 294
- 2008 J'ai revu sous l'eau243, 279, 294
- Horne, James W.....135
- 1931 Beau Hunks (Héroes de tachuela)135
- Huertas, Fernando.....147, 155, **602**
- Hughes, Ken.....40, 176, 183, 196
- 1960 Los juicios de Oscar Wilde (The Trials of Oscar Wilde)40, 176, 183, 196
- Hunsinger, Tom.....281
- 2001 Corazones desenfrenados (Lawless Heart)281
- Huntgeburth, Hermine.....83, **161**, 194, 280
- 1998 El trio (Das trio)83, **161**, 194, 280
- Huston, John.....137
- 1941 El halcón maltés (The Maltese Falcon)137
- 1967 Reflejos en un ojo dorado (Reflections In A Golden Eye)75, 84, **229**, 265, 286
- 1970 La carta del Kremlin (The Kremlin Letter)278
- Iborra, Juan Luis.....66, 228, 264, 276, **627**
- 2003 Valentín66, 228, 264, 276, **627**
- Iborra, Manuel.....155, **513**
- 1989 El baile del pato155, **513**
- Iglesias, Gabriel.....129, 208, **489**
- 1985 Don Cipote de la Manga129, 208, **489**
- Iglesias, Miguel.....207
- 1956 Veraneo en España207
- Iqbal Rashid, Ian.....164
- 2008 Un toque rosa (Touch of Pink)164
- Iquino, Ignacio F.....321
- 1941 Alma de Dios321
- 1941 Este difunto es un vivo206, 321
- 1942 La culpa del otro24, 70, **207**, 321
- 1943 Boda accidentada156, **323**
- 1961 Juventud a la intemperie343
- 1966 07 con el 2 delante156, **355**
- 1969 De picos pardos a la ciudad156, **365**
- 1972 La liga no es cosa de hombres146, 208, **380**
- 1973 Aborto criminal66, 271, **386**
- Ireland, Dan.....282
- 1997 La velocidad de la vida (The Velocity Of Gary)282
- Isasi-Isasmendi, Antonio.....138, 208, **354**
- 1965 Estambul 65138, 208, **354**
- Islas, Alejandra.....62, 254
- 2005 Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro62, 254
- Ivory, James.....248
- 1987 Maurice, de James Ivory248
- Jacobson, David.....269, 275
- 2002 Dahmer269, 275
- Jara, José.....238, 253, 256, 280, **417**, 661
- 1977 El transexual238, 253, 256, 280, **417**, 661
- Jarman, Derek.....183
- 1986 Caravaggio183
- 1993 Wittgenstein183
- Jarman, Derek & Humfress, Paul.....284, **290**
- 1976 Sebastiane284, **290**
- Jarmusch, Jim.....153
- 2006 Dead Man153
- Jarrold, Julian.....70, **218**
- 2005 Pisando fuerte (Kinky Boots)70, **218**
- Jewison, Norman.....278
- 1979 Justicia para todos (...And Justice for All)278
- Jiménez Pereira, Enrique.....147, **475**
- 1983 Huevos revueltos147, **475**
- Jodorowsky, Alejandro.....300
- 1970 El topo300

- John Flynn.....61, 70, 84, **278**
 • 1968 El sargento (The Sergeant)61, 70, 84, **278**
 Johnson, Bryan.....275, **297**
 • 2000 Vulgar275, **297**
 Johnson, Lamont.....201
 • 1972 That Certain Summer201
 Jones, William E.....40
 • 1962 Tearoom40
 Joof, Hella.....161
 • 2001 En Kort En Lang161
 Jordá, Joaquín.....59, 173, 228, 245, **629**
 • 2003 De niños (De nens)59, 173, 228, 245, **629**
 Jordan, Glenn.....61, **180**
 • 1984 Algo en que creer (Mass Appeal)61, **180**
 Jordan, Neil.....234
 • 1992 Juego de lágrimas (The Crying Game)62, 255
 • 1994 Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire) ..
131, 288
 • 2002 El buen ladrón (The Good Thief)99
 • 2005 Desayuno en Plutón (Breakfast On Pluto)62, 255
 Jorqueta Arraigada, Julio.....280
 • 2011 Mi último Round280
 Julien, Isaac.....273
 • 1991 La radio pirata (Young Soul Rebels)273
 Jusid, Juan José.....622
 • 2002 Apasionados622
 Justiniano, Gonzalo.....221
 • 2009 Lokas221
 Kagan Marks, Ross.....244
 • 1996 La fuerza del amor (The twilight of the gods)244
 Kalin, Tom.....268
 • 1992 Compulsión (Swoon)268
 Kanievska, Marek.....278
 • 1987 Golpe al sueño americano (Less than zero)278
 Karmakar, Romuald.....269
 • 1995 Der Totmacher269
 Karrell, Matia.....282
 • 2003 Detrás de la puerta roja (Behind The Red Door)282
 Kassell, Nicole.....235
 • 2004 El leñador (The Woodsman)235
 Katakouzinos, Giorgos.....272, **301**
 • 1982 Angelos272, **301**
 Kaufman, Moises.....180, 275
 • 2002 El crimen de Laramie180, 275
 Kaye, Tony.....262, 294
 • 1998 American History X262, 294
 Kazan, Elia.....140, 579
 • 1951 Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire) ..
140, 579
 • 1961 Esplendor en la hierba (Splendor in the Grass)141
 Kerbosch, Roeland.....191
 • 1992 Voor Een Verloren Soldaat191
 Kern, Peter.....60, **179**, 279
 • 2009 Blutsfreundschaft60, **179**, 279
 Kessler, Bruce.....148, 216
 • 1969 Los farsantes (The Gay Deceivers)148, 216
 Kidron, Beeban.....218, 255
 • 1995 Gracias por todo (A Wong Foo)218, 255
 Klane, Robert.....124
 • 1978 ¡Por fin, ya es viernes! (Thank God It's Friday)124
 Klapisch, Cédric.....226
 • 1999 Tal vez... (Peut-être)226
 Kleiser, Randal.....282
 • 1996 Fiesta de despedida (It's My Party)282
 Klimovsky, León.....26, 146, 207, **331**
 • 1954 La pícara molinera26, 146, 207, **331**
 • 1972 La casa de las Chivas381
 • 1974 Odio mi cuerpo156, 208, **395**
 • 1974 Una libélula para cada muerto272, **394**
 Koltai, Lajos.....153
 • 2005 Sin destino (Sorstalanság)153
 Kotcheff, Ted.....257
 • 1977 Roba bien sin mirar a quién (Fun with Dick and Jane) ..
257
 Koutras, Panos H.....63
 • 2009 Strella63
 Kreuzpaintner, Marco.....190
 • 2004 Tormenta de verano (Sommersturm)190
 Krom, Frank.....280
 • 1990 Spelen of Sterven280
 Krüger, Jan.....292
 • 2009 Rückenwind292
 • 2011 Looking for Simon279
 Kubrick, Stanley.....195, **265**, 286
 • 1960 Espartaco (Spartacus)195, **265**, 286
 • 1971 La naranja mecánica (A Clockwork Orange)383
 LaBruce, Bruce.....84, 132, **277**, 294
 • 2008 Otto; or, Up with Dead People84, 132, **277**, 294
 • 2013 Gerontophilia281, **293**
 LaBruce, Bruce y Castro, Rick.....243
 • Hustler White243
 Labute, Nail.....227, 281
 • 2010 Un funeral de muerte (Death at a Funeral)227, 281
 Lafosse, Joachim.....235
 • 2008 Élève libre235
 LaLoggia, Frank.....132
 • 1981 Lucifer (Fear No Evil)132
 Lamata, Miguel Ángel.....208, 225, **684**
 • 2010 Tensión sexual no resuelta208, 225, **684**
 Lang, Fritz.....137
 • 1953 Los sobornados (The Big Heat)137
 Langway, Douglas.....169, 289
 • 2010 BearCity169, 289
 Lapeira, Santiago.....183, 272, **477**
 • 1983 Asalto al Banco Central183, 272, **477**
 Lara Polop, Francisco.....398
 • 1975 Virilidad a la española398
 Larkin, Christopher.....167, 289
 • 1974 A Very Natural Thing167, 289
 Larraz, José Ramón.....129
 Lavaine, Eric.....220
 • 2006 Poltergay76, 280
 Lazaga, Pedro.....25, 136, 162, 182, **343**
 • 1961 La pandilla de los once25, 136, 162, 182, **343**
 • 1965 El tímido138, 246, **352**
 • 1967 ¿Qué hacemos con los hijos?152, **361**
 • 1972 ¡No firmes más letras, cielo!51, 156, **379**
 • 1973 Las estrellas están verdes155, **387**
 • 1974 Cinco almohadas para una noche145, 152, **395**
 • 1976 Fulanita y sus mentiras409, 719
 Lean, David.....141
 • 1945 Breve encuentro (Brief Encounter)141
 • 1962 Lawrence of Arabia259, 294, 299
 Leblanc, Tony.....346
 • 1961 El pobre García346
 • 1962 Una isla con tomate26, 146, 208, **346**
 Lee, Ang.....161, 164
 • 1993 El banquete de boda (Xi yan)161, 164
 • 2005 En terreno vedado (Brokeback Mountain)76, 276
 Lemhagen, Ella.....202
 • 2008 Patrik 1,5202
 LeRoy, Mervyn.....133, 158, 160, 229, 237, 267, 270
 • 1931 El hampa dorada (Little Caesar)133, 158, 160, 229, 237, 267, 270
 Lester, Richard.....149, 216
 • 1976 The Ritz149, 216
 Levinson, Barry.....235, 274
 • 1996 Sleepers235, 274
 Lewin, Albert.....267
 • 1945 El retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray) ..
267
 Lewis, Joseph.....134, 238, 271
 • 1955 Agente especial (The Big Combo)134, 238, 271
 Lifshitz, Sébastien.....161, 255
 • 2004 Wild Side, de Sébastien Lifshitz161, 255
 Lindsay-Hogg, Michael.....169, 281
 • 1986 As Is169, 281
 Linh Bui, Timothy.....91, 279
 • 2009 Powder Blue91, 279
 Lipszyc, David.....202
 • 2009 Adopción202
 Logan, Joshua.....

- 1955 Picnic70, **139**
- Lombardi, Francisco J.....
- 1998 No se lo digas a nadie53, 196, **566**
- Lommel, Ulli.....
- 1973 La ternura de los lobos (Die Zärtlichkeit der Wölfe) .. 84, **268**, 271, 294
- London, Jeff.....
- 2000 And Then Came Summer190
- 2008 Arizona Sky166
- Lorente, Germán.....
- 1982 Adolescencia152, **466**
- Loza, Gustavo.....
- 2011 La otra familia203
- Lozano, José Luis.....
- 1987 En penumbra145, **499**
- Lubitsch, Ernst.....
- 1918 No quiero ser un hombre (Ich möchte kein Mann sein) .. 125
- Lucas, Craig.....
- 2005 The Dying Gaul231, 282
- Lucia, Luis.....
- 1955 La lupa (Agencia de investigaciones privadas)335
- Lumet, Sidney.....
- 1964 El prestamista (The Pawnbroker)239
- 1966 Llamada para un muerto (The Deadly Affair)64
- 1971 Supergolpe en Manhattan (The Anderson Tapes)158
- 1975 Tarde de perros (Dog Day Afternoon)62, **239**, 257
- 1982 La trampa de la muerte (Deathtrap)266, 272
- 1990 Distrito 34: corrupción total (Q & A)76, 84, **265**, 273, 294
- Luna, Bigas.....
- 1990 Las edades de Lulú160, 240, 264, 273, **514**
- Luppi, Federico.....
- 2005 Pasos53, 163, **642**
- Luque, Andrés y Martín Mateos, Samuel.....
- 2009 Agallas238, 264, 277, **684**
- Lynd, Laurie.....
- 2007 Breakfast With Scot201
- MacDonald, Hettie.....
- 1996 Beautiful Thing60, **189**
- MacIvor, Daniel.....
- 2004 Wilby Wonderful83, **186**
- Mackenzie Litten, Peter.....
- 1994 To die for (Heaven's a drag)281
- Mackenzie, John.....
- 1980 El largo viernes santo (The Long Good Friday)272, 294
- Madrid, Miguel.....
- 1975 El asesino de muñecas138, 245, 263, **397**
- Malavoy, Christophe.....
- 1997 La ville dont le prince est un enfant234
- Mankiewicz, Joseph L.....
- 1951 Murmullos en la ciudad (People Will Talk)134
- 1959 De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer) .. 93, **141**, 270 s., 284
- Mann, Delbert.....
- 1961 Pijama para dos (Lover Come Back)147
- 1962 Suave como visón (That Touch of Mink)147
- Mantello, Joe.....
- 1997 Love! Valour! Compassion!170
- Manzanos Brochero, Eduardo.....
- 1957 El andén135, **337**
- 1976 El chiste84, 129, 157, **405**
- 1980 Él y él264, 272, **447**
- Mañas, Achero.....
- 2000 El bola157, **603**
- 2003 Noviembre152, **633**
- 2010 Todo lo que tú quieras208, **685**
- Maqua, Javier.....
- 1995 Chevrolet238, **559**
- Marchent, Rafael Romero.....
- 1975 Un día con Sergio399
- Mariás Amondo, Luis.....
- 2002 X (equis)264, 275, **617**
- Marshall, George.....
- 1932 Their First Mistake61, **126**, 135, 165, 182, 201, 285
- Martí, Miguel.....
- 2008 Sexykiller153, **670**
- Martín Cuenca, Manuel.....
- 2005 Malas temporadas145, 182, 228, 238, **646**
- Martin, Christian.....
- 2010 Release277, **292**
- Martineau, Jacques.....
- 2000 Drôle de Félix187
- Martínez Moreno, Juan.....
- 2003 Dos tipos duros238, 276, **625**
- Martínez Torres, Augusto.....
- 1987 El pecador impecable135, 155, **504**
- Martínez-Lázaro, Emilio.....
- 2002 El otro lado de la cama619
- 2005 Los dos lados de la cama619
- Masó, Pedro.....
- 1977 La Coquito152, **420**
- Mathias, Sean.....
- 1997 Bent43, 83, **179**, 274
- Matwiejczyk, Piotr.....
- 2005 Homo Father181
- Maurin, Patrick.....
- 2007 King Size160, **166**
- Mayo, Archie.....
- 1937 Es amor lo que busco (It's Love I'm After)123
- 1938 Las aventuras de Marco Polo (The Adventures of Marco Polo)70, **123**
- 1941 La tía de Carlos (Charley's Aunt)123
- Mazursky, Paul.....
- 1976 Próxima parada, Greenwich Village (Next Stop, Greenwich Village)186
- 1986 Un loco suelto en Hollywood (Down and Out in Beverly Hills)153
- Mcbride, Jim.....
- 1994 La tabla de Flandes28, 274, **531**
- McCarey, Leo.....
- 1929 Liberty174, 237, 285
- McCrudden, Ian.....
- 2003 Mr. Smith Gets a Hustler243
- McGatlin, Troy.....
- 2008 Broken Fences277
- McGrath, Douglas.....
- 2006 Historia de un crimen (Infamous)86, **184**
- Medak, Peter.....
- 1972 La clase dirigente (The Ruling Class)280
- 1981 Estos Zorros locos, locos, locos (Zorro: The Gay Blade)158
- Meins, Gus & Rogers, Charles.....
- 1934 Había una vez dos héroes (Babes in Toyland)210
- Melford, George.....
- 1931 Drácula131, 229
- Melville, Jean-Pierre.....
- 1950 Los chicos terribles (Les enfants terribles)143, **277**
- 1972 Crónica negra (Un flic)90
- Mendes, Sam.....
- 1999 American Beauty76, **262**, 275
- Mercero, Antonio.....
- 1963 Se necesita chico182, **348**
- 1976 Las delicias de los verdes años403
- 1977 La guerra de papá56
- 1978 Tobí57
- 1990 Don Juan, mi querido fantasma156, **516**
- 2007 ¿Y tú quién eres?154, **667**
- Merendino, James.....
- 1997 A River Made To Drown In282
- Merino, Fernando.....
- 1966 Lola, espejo oscuro136, **356**
- 1967 Amor a la española360
- 1968 La dinamita está servida376
- 1968 Los subdesarrollados135, 146, 158, 208, **362**
- 1971 Los días de Cabirio66, 147, 162, 208, 238, **373**
- 1971 No desearás la mujer del vecino136, **376**
- Metzger, Alan.....
- 1994 Roommates159, 281
- Meyer, Russ.....
- 1970 Beyond the Valley of the Dolls263, 271
- Michell, Roger.....
- 2004 El intruso (Enduring Love)84, 132, **231**, 294

- Mignogna, Eduardo.....
 • 1998 El faro del sur157, **573**
- Migoya, Hernán.....
 • 2008 Soy un pelele669
- Miguel Hermoso.....
 • 2007 Lola, la película157
- Mihura, Jerónimo.....
 • 1957 Los maridos no cenan en casa26, **123**, 146, 207, **338**
- Miller, Bennett.....
 • 2005 Capote184
- Miller, Claude.....
 • 1972 La mejor manera de andar (La Meilleure Façon de Marcher)158
- Minelli, Vicent.....
 • 1956 Té y simpatía (Tea And Sympathy)176
- Minghella, Anthony.....
 • 1999 El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley)84, **268**, 275, 294
- Mira, Carles.....
 • 1983 Que nos quiten lo bailao208, 474
- Miró, Pilar.....
 • 1981 Gary Cooper que estás en los cielos157, **458**
 • 1982 Hablamos esta noche163, 191, **458**
- Mitchell, Max.....
 • 2000 Get Your Stuff202
- Molina Foix, Vicente.....
 • 2001 Sagitario238, **609**
- Molinaro, Édouard.....
 • 1978 Vicios pequeños (La cage aux folles)70, 201, **214**
 • 1980 La jaula de las locas (La cage aux folles II)214
- Momplet, Antonio.....
 • 1959 Las de Caín341
- Monicelli, Mario.....
 • 1975 Amici miei169
- Monleón, Sigfrid.....
 • 2009 El cónsul de Sodoma93, 196, 282, **679**
- Montaldo, Giuliano.....
 • 1984 El hombre de los lentes de oro (Gli occhiali d'oro) ... 43, 84, **179**, 278
- Monzón, Daniel.....
 • 2009 Celda 211153, **683**
- Moodysson, Lukas.....
 • 2000 Juntos (Tillsammans)163
- Moreton, David.....
 • 1998 Edge of Seventeen190
- Morrissey, Paul.....
 • 1968 Flesh194, 242
- Mulcahy, Russell.....
 • 2009 Prayers for Bobby181, 248, 279
- Munch, Christopher.....
 • 2004 Harry + Max204
- Muñoz, Juan.....
 • 2000 ¡Ja me maaten...!152, **602**
- Murnau, F.W.....
 • 1922 Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)131, 229, 270
- Murphy, Dean.....
 • 2004 Strange Bedfellows149, 217
- Murphy, Ryan.....
 • 2006 Recortes de mi vida (Running with Scissors) ... **193**, 248
 • 2014 The Normal Heart85, 282
- Muscardin, Laura.....
 • 2001 Giorni84, **170**, 282
- Musset, Régis.....
 • 2006 Le ciel sur la tête163
- Naschy, Paul.....
 • 1979 El caminante437
 • 1992 La noche del ejecutor524
- Nelson, Mervyn.....
 • 1971 Some of my best friends are...168
- Neville, Edgar.....
 • 1941 Verberna206
 • 1960 Mi calle342
- Newell, Mike.....
 • 1994 Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral)226, 281
- Nichols, Mike.....
 • 1996 Una jaula de grillos (The Birdcage)214
- Nielsen, Jesper W.....
 • 2002 Okay203
- Nielsen, Lasse.....
 • 1978 Du er ikke alene188
- Nieves Conde, José Antonio.....
 • 1951 Surcos24
 • 1956 Todos somos necesarios155, 228, **336**
 • 1960 Don Lucio y el Hermano Pío238, **341**
 • 1973 Las señoritas de mala compañía225, 238, **388**
- Noé, Gaspar.....
 • 1991 Carne306
 • 1998 Seul contre tous306
 • 2002 Irréversible (Irréversible)276, **306**
- Noel, Iván.....
 • 2008 En tu ausencia145, **667**
- Nolot, Jacques.....
 • 2007 Avant que j'oublie168, 289
- Nuñez, Ricardo.....
 • 1956 La chica del barrio337
- Nwandu, Adaora.....
 • 2006 Rag Tag188
- O'Donnell, Damien.....
 • 1999 Oriente es oriente (East Is East)164
- Oceano, Nick.....
 • 2008 Pedro85, 282
- Olea, Pedro.....
 • 1967 Días de viejo color118, **357**
 • 1967 Días de viejo color, de Pedro Olea715
 • 1970 El bosque del lobo102, 253
 • 1974 No es bueno que el hombre esté solo271, **385**
 • 1978 Un hombre llamado Flor de Otoño ... 208, 238, 272, **425**
 • 1995 Morirás en Chafarinas162, 274, **539**
- Olin, Ken.....
 • 1992 Regreso a Maple Drive (Doing Time On Maple Drive) .. 83, **163**
- Olivier, Ron.....
 • 2000 On the Other Hand, Death188
 • 2005 Third Man Out188
 • 2006 Shock to the System83, **188**
 • 2008 Ice Blues188
- Olmos, Edward James.....
 • 1992 American Me274, **300**
- Oristrell, Joaquín.....
 • 1999 Novios584
 • 2001 Sin vergüenza183, **605**
 • 2005 Inconscientes228, 280, **638**
 • 2006 Va a ser que nadie es perfecto162, **652**
 • 2010 Dieta mediterránea160, **674**
- Ortiz de Zárate, Américo.....
 • 1986 Otra historia de amor57, 83, **197**, 289
- Ōshima, Nagisa.....
 • 1983 Feliz Navidad, Mr. Lawrence (Merry Christmas Mr. Lawrence)278
- Oswald, Richard.....
 • 1919 Diferente a los otros (Anders als die anderen) ... 42, 84, 125, 165, **174**, 177, 277
- Otheguy, Santiago.....
 • 2007 La León76, 277
- Oury, Gérard.....
 • 1965 El hombre del Cadillac287
 • 1966 La gran juerga (La grande vadrouille)287
- Oz, Frank.....
 • 2005 Dentro o fuera (In & Out)78
- Ozon, François.....
 • 1998 Amantes criminales (Les Amants Criminels)291
 • 1998 Sitcom144
 • 2000 Gotas de agua sobre piedras calientes (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes)76, 279
 • 2004 5 x 2198
 • 2005 El tiempo que queda (Le temps qui reste)281
- Ozores, Antonio.....
 • 1980 El erótico enmascarado118, 246, **451**
 • 1983 Los caraduros138, **475**
- Ozores, Mariano.....
 • 1967 40 grados a la sombra146, 208, **361**

- 1967 Operación Cabaretera146, 156, 208, **361**
- 1968 Operación Mata-Hari155, **362**
- 1971 A mí las mujeres ni fu ni fa51, 246, **375**
- 1974 El calzonazos208, **391**
- 1974 El reprimido246, **389**
- 1974 Jenaro el de los 14390
- 1976 Ellas los prefieren locas208, **402**
- 1979 Los bingueros439
- 1979 Los energéticos135, 145, 160, **440**
- 1982 El primer divorcio147, **468**
- 1983 El currante476
- 1986 Capullito de alhelí27, 54, 208, 238, **491**
- 1988 Los obsexos208, **507**
- 1990 Disparate nacional516, 527
- 1990 Pareja enloquecida busca madre de alquiler ... 147, **515**
- 1993 Pelotazo nacional527
- Ozpetek, Ferzan.....
- 1997 Hamam, el baño turco274, **552**
- 2001 El hada ignorante (Le fate ignoranti)163, **280**
- 2003 La ventana de enfrente (La finestra di fronte) ... 83, **162**, 276
- 2007 No basta una vida (Saturno contro)163, **281**
- 2010 Tengo algo que deciros (Mine vaganti)163
- Paige, Peter.....
- 2005 Say Uncle60, **181**
- Palacios, Fernando.....
- 1965 Whisky y Vodka135, 208, **355**
- Palmer, John.....
- 2004 Sugar243, 279
- Palmero, Javier.....
- 1986 Manuel y Clemente145, 182, **492**
- Papathanasiou, Thanasis y Reppas, Michalis.....
- 2003 Oxygono83, 276, **307**
- Parker, Alan.....
- 1978 El expreso de medianoche (Midnight Express)260, 272, **299**
- 1980 Fama (Fame)84, **162**, 214, 248
- Parker, Oliver.....
- 2009 El retrato de Dorian Gray (Dorian Gray) ... **267**, 277, 294
- Parrott, James.....
- 1926 On the Front Page137
- 1930 Noche de duendes263
- Paso, Alfonso.....
- 1970 Los extremeños se tocan26, 147, 208, 246, **365**
- 1972 Ligue story136, 246, **380**
- 1973 Celos, amor y Mercado Común152, 225, **387**
- Pasolini, Pier Paolo.....192
- 1968 Teorema144
- 1972 Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury) .. **38**, 83, 271
- 1976 Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma)261, 294
- Pastor, Justo.....
- 1982 Aberraciones sexuales de un diputado238, **467**
- Pastrana, Eusebio.....
- 2007 Spinnin'28, 54, 183, 200, **660**
- Paul Schrader.....
- 1985 Mishima: A Life in Four Chapters183, 278, **284**
- Peck, Ron.....
- 1978 Nighthawks167
- Peckinpah, Sam.....
- 1977 La cruz de hierro (Cross of Iron)138, 272
- Peerce, Larry.....
- 1967 El incidente (The Incident)162
- Penn, Arthur.....
- 1970 Pequeño gran hombre (Little Big Man)156
- Perales, Francisco.....
- 1985 Madre in Japan66, 162, **488**
- Pérez de la Paz, Nacho.....
- 1999 Marta y alrededores583
- 2004 La mirada violeta157, **639**
- Perojo, Benito.....
- 1939 Los hijos de la noche24, 136, 182, **318**
- Perry, Nickolas.....
- 1999 Speedway Junky159, 275
- Petersen, Wolfgang.....
- 1977 La consecuencia (Die Konsequenz)60, **178**
- Petrie, Daniel.....
- 1984 The Bay Boy234
- Picazo, Miguel.....
- 1977 Los claros motivos del deseo66, **416**
- Piccirillo, Tony.....
- 2004 Atracción fatal (The 24th Day)170
- Pierre-Erwan, Guillaume.....
- 2004 L'ennemi Naturel230, 288
- Pierson, Frank.....
- 1992 Ciudadano Cohn (Citizen Cohn)281
- 2003 Soldier's Girl180, 276
- Pinzás, Juan.....
- 1992 El juego de los mensajes invisibles238, 273, **519**
- 1999 Érase otra vez (Era outra vez)275, **580**
- 2002 Días de boda581
- 2005 El desenlace582
- Piñeyro, Marcelo.....
- 2000 Plata quemada120, 238, 275, **600**
- Pkuhot, Einaym.....
- 2009 Einayim Petukhoth231
- Plaza, Paco.....
- 2004 Romasanta, la caza de la bestia253
- Polanski, Roman.....
- 1967 El baile de los vampiros (The Fearless Vampire Killers)132
- Pollack, Sydney.....
- 1982 Tootsie149, **216**
- Pomés, Leopold.....
- 1978 Ensalada Baudelaire427
- Pons, Ventura.....
- 1978 Ocaña retrato intermitente208, 238, 255, **423**, 455
- 1981 El vicario de Olot53, 162, 173, 194, **454**
- 1986 La rubia del bar158, 238, **493**
- 1997 Caricias204, **554**
- 1999 Amigo/Amado (Amic/Amat)238, 279, **576**
- 2002 Manjar de amor614
- 2007 Barcelona (un mapa)208, **663**
- Pope, Angela.....
- 1996 Tras el Silencio (Hollow Reed)201
- Porto, Juan José.....
- 1983 El violador violado476
- Powell, Michael & Pressburger, Emeric.....
- 1948 Las zapatillas rojas (Red Shoes)142
- Preminger, Otto.....
- 1944 Laura270, **285**
- 1962 Tempestad sobre Washington (Advise and Consent) .. 61, 84, 150, **229**, 270, 278
- 1970 Dime que me amas, Junie Moon (Tell Me That You Love Me, Junie Moon)162
- 1971 Extraña amistad (Such Good Friends)225
- Prince, Harold.....
- 1970 Corrupción de una familia (Something for Everyone) .. 266
- Pryor, Richard.....
- 1976 Car Wash186
- Puerzo, Lucía.....
- 2007 XXY173, 253, **661**
- Querejeta, Gracia.....
- 1995 El último viaje, de Robert Rylands274, **540**
- Quintero, José.....
- 1961 La primavera romana de la Sra. Stone (The Roman Spring of Mrs. Stone)140
- Quiroga, Elio.....
- 1996 Fotos279, **546**
- 2006 La hora fría280, **653**
- Ramírez, Pedro Luis.....
- 1959 El gafe146, **339**
- Rapp, Bernard.....
- 2000 Une Affaire de Goût145, 275
- 2003 Nada fácil (Pas si grave)145, **631**
- Ray, Nicholas.....
- 1950 Nacida para el mal (Born to Be Bad)137
- 1955 Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)83, 86, 95, 270 s.
- Reed, Carol.....
- 1949 El tercer hombre (The Third Man)143, 182
- 1956 El tormento y el éxtasis142, 195

- Rene, Norman.....
- 1990 Compañeros inseparables (Longtime Companion) .. **170**, 281
- Renoir, Jean.....
- 1937 La gran ilusión (La grande Illusion)211
 - 1939 La regla del juego (La règle du jeu)**125**, 145, 182
- Reppas, Michalis.....
- 2003 Oxygono83
- Rey, Florián.....
- 1938 Carmen la de Triana565
 - 1946 Audiencia pública51, 136, **327**
- Riccioni Carteni, Umberto.....
- 2009 Diverso da chi?161
- Richardson, Tony.....
- 1961 Un sabor a miel (A Taste of Honey)86, **102**, **138**
 - 1965 Los seres queridos (The Loved One)137
 - 1984 The Hotel New Hampshire187
- Richter Strand, Erik.....
- 2006 Hijos (Sønner)235
- Rick Rosenthal.....
- 1983 Bad Boys273, **299**
- Ridley, Philip.....
- 1990 La piel que brilla (The reflecting skin)278
- Ripoll, María.....
- 2006 Tu vida en 65 minutos162, **658**
- Ripploh, Frank.....
- 1981 Taxi al W.C (Taxi Zum Klo)**167**, 289
- Ripstein, Arturo.....
- 1978 El lugar sin límites76, **265**, 272, 294
- Risi, Dino.....
- 1983 Monstruos de hoy (I mostri)**144**, 286
- Ritchie, Guy.....
- 2008 Rocknrolla163
- Robson, Mark.....
- 1974 Terremoto (Earthquake)**137**, 272
- Rodrigues, João Pedro.....
- 2000 O Fantasma168
 - 2005 Odete280
 - 2009 Morrer como um homem**63**, 256
- Rodríguez, Francisco.....
- 2005 90 millas183, 280, **649**
- Rodríguez, Ismael.....
- 1951 ¿Qué te ha dado esa mujer!?**143**, 286
 - 1951 A.T.M. ¡¡A toda máquina!!143
 - 1953 Dos tipos de cuidado143
- Roehler, Oskar.....
- 2004 Agnes und seine Bruder162
- Román, Antonio.....
- 1945 Los últimos de Filipinas108
- Romero, Vicente.....
- 2005 Imágenes prohibidas23
- Rose, Lee.....
- 2004 Jack201
- Rossellini, Roberto.....
- 1948 Alemania, año cero (Germania anno zero)233, **240**, 260
- Rotaeta. Felix y otros.....
- 1986 Delirios de amor493
- Rovira Beleta, Francisco.....
- 1973 No encontré rosas para mi madre154, 238, **387**
 - 1986 Crónica sentimental en rojo154, 238, **495**
- Roy Hill, George.....
- 1982 The World According to Garp258
- Ruiz Castillo, Antonio.....
- 1955 El guardián del paraíso158, 182, 228, **334**
- Rush, Richard.....
- 1974 Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean) ..
.....263, **272**
- Sabroso, Félix y Ayaso, Dunia.....
- 1996 Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí**548**
 - 2003 Descongélate153, **633**
 - 2008 Los años desnudos. Clasificada S153, 157, **670**
- Sáenz de Heredia, Álvaro.....
- 1991 El robo de la joya156, **518**
 - 1992 Chechu y familia520
 - 1994 Una chica entre un millón152, **532**
- Sáenz de Heredia, José Luis.....
- 1952 Los ojos dejan huellas207, **330**
 - 1955 Historias de la radio25, 138, 155, **332**
 - 1962 El grano de mostaza136, 154, 228, **347**
 - 1969 Se armó el belén156, **365**
- Saguer, Albert.....
- 2003 Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras)275, **623**
- Salazar, Ramón.....
- 2002 Piedras622
 - 2005 20 centímetros66, 208, 238, 256, **647**
- Salva, Víctor.....
- 1999 Rites of Passage, de Víctor Salva83, **163**
- Samperi, Salvatore.....
- 1979 Ernesto191, 194, 278, **433**, 728
- San Mateo, Josecho.....
- 2000 Báilame el agua54, 225, 275, **598**
 - 2007 Atlasco en la Nacional155, **667**
- Sanabria, Manuel.....
- 2003 La fiesta633
 - 2005 Sinfin156, **649**
- Sánchez Arévalo, Daniel.....
- 2006 AzulOscuroCasiNegro54, **650**
 - 2009 Gordos162, **675**
- Sandrich, Mark.....
- 1934 La alegre divorciada (The gay divorcee)135, 158
- Sanoussi-Bliss, Pierre.....
- 2000 Zurück auf Los169
- Santiago, Roberto.....
- 2009 Al final del camino147, **677**
- Santillán, Antonio.....
- 1957 El ojo de cristal136, **337**
- Sarafian, Richard C.....
- 1971 Punto límite, cero (Vanishing Point)225
- Sarne, Michael.....
- 1970 Myra Breckinridge213
- Saura, Carlos.....
- 1978 Los ojos vendados145, **428**
 - 1982 Antonieta272, **462**
 - 1990 ¡Ay Carmela!515
 - 1996 Taxi154, 238, 274, **549**
 - 1997 Pajarico54, 163, **558**
- Sautet, Claude.....
- 1980 Un mauvais fils85, **186**
- Schaffner, Franklin J.....
- 1973 Papillon132, **298**
- Scharader, Paul.....
- 1980 American Gigolo280
- Schatzberg, Jerry.....
- 1973 El espantapájaros (Scarecrow)298
- Schenck, Harry.....
- 1912 Algie, the Miner102, 107, **136**
- Schepisi, Fred.....
- 1993 Seis grados de separación (Six Degrees of Separation)278
- Schlatter, George.....
- 1973 Norman...Is That You?163
- Schlesinger, John.....
- 1965 Darling153
 - 1969 Cowboy de medianoche (Midnight Cowboy) ... **242**, 281, 294
 - 1971 Domingo, maldito domingo (Sunday Bloody Sunday) ..
.....**160**, 194, 287
 - 1976 Marathon man142
 - 2000 Algo casi perfecto (The Next Best Thing)202
- Schlöndorff, Volker.....
- 1976 Tiro de gracia (Der Fangschuß)84, **266**
- Schnabel, Julian.....
- 2000 Antes que anochezca (Before Night Falls)183, **282**
- Schoedsack, Ernest B. & Pichel, Irving.....
- 1932 El malvado Zaroff (The Most Dangerous Game)**134**, 270
- Schrader, Paul.....
- 2002 Desenfocado (Autofocus)267
- Schreiber, Liev.....
- 2005 Todo está iluminado (Everything Is Illuminated)145
- Schroeder, Barbet.....
- 2000 La Virgen de los Sicarios238, 275, **599**

- Schumacher, Joel.....
 • 1999 Nadie es perfecto (Flawless)159
- Scola, Ettore.....
 • 1976 Brutos, sucios y malos (Brutti, sporchi e cattivi)155
 • 1977 Una jornada particular (Una giornata particolare)43, 83, **178**
- Scorsese, Martin.....
 • 1995 Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies)127
- Segura, Santiago.....
 • 1998 Torrente, el brazo tonto de la ley135, 208, **568**
 • 2001 Torrente 2: Misión en Marbella569
 • 2005 Torrente 3: El protector236, **570**
 • 2011 Torrente 4: Crisis letal571
 • 2014 Torrente 5: Operación Eurovegas572
- Selditch, Michael.....
 • 2002 Fixing Frank249
- Serrano, Carlos.....
 • 1987 Calé503
- Shafer, Dirk.....
 • 2001 Circuit94
- Shanley, John Patrick.....
 • 2008 La duda (Doubt)180
- Sharman, Jim.....
 • 1975 The Rocky Horror Picture Show130, **214**
- Sherman, Lowell.....
 • 1933 Lady Lou (She Done Him Wrong)124, 237
- Sherwood, Bill.....
 • 1986 Miradas en la despedida (Parting Glances)290
- Sholder, Jack.....
 • 1985 Pesadilla en Elm Street 2 (A Nightmare On Elm Street 2)132, 273
- Shore, Simon.....
 • 1996 Get Real162
- Shores, Del.....
 • 2000 Sordid Lives248
- Sibley Watson, James.....
 • 1933 Lot in Sodom36, 285
- Silber, Rolf.....
 • 1996 A veces es difícil ser un hombre (Echte Kerle)81
- Silver, Scott.....
 • 1996 Johns243, 274
- Singer, Bryan.....
 • 1998 Verano de corrupción (Apt Pupil)76, **262**, 274, 294
- Singh Kalirai, Harmage.....
 • 2005 Chicken Tikka Masala164
- Siurana, Paco.....
 • 2002 La compasión del diablo264, 275, **616**
- Smallhorne, Jimmy.....
 • 1998 2 por 4 (2by4)236
- Smaragdis, Yannis.....
 • 1996 Kavafis (Kaváfēs)183
- Smith, John N.....
 • 1992 The Boys of St. Vincent234, 288
 • 1993 The Boys of St. Vincent: 15 Years Later234
- Sokurov, Aleksandr.....
 • 2003 Padre e hijo (Otets i syn)145
- Soler, Llorenç.....
 • 2007 Vida de familia173, 183, 200, **665**
- Solomonoff, Julia.....
 • 2009 El último verano de la Boyita253
- Solondz, Todd.....
 • 1998 Happiness236
- Sønder, Carsten.....
 • 1993 Smukke Dreng241, 280
- Sopsits, Árpád.....
 • 2001 Torzók235
- Spano, Massimo.....
 • 1996 Marciando nel buio279
- Spence, Richard.....
 • 1996 No todas las chicas sois iguales (Different for girls) ..258
- Stall, John M.....
 • 1932 Parece que fue ayer (Only Yesterday)124, 182
- Stephens, Todd.....
 • 2006 Another Gay Movie46
- Stettner, Patrick.....
 • 2006 Voces en la noche (The Night Listener)85, **185**
- Steve Buscemi.....
 • 2000 Animal Factory275, **297**
- Steve Pink.....
 • 2010 Jacuzzi al pasado (Hot Tub Time Machine)157
- Stiller, Mauritz.....
 • 1916 Vingarne124
- Stock, Michael.....
 • 1993 Prinz in Hölleland83, 279
- Stone, Oliver.....
 • 2004 - Alejandro Magno (Alexander)196
- Stovall, Tommy.....
 • 2005 Hate Crime276
- Streisand, Barbra.....
 • 1983 Yentl149
 • 1991 El príncipe de las mareas (The Prince of Tides)273, 294, **303**
- Suárez, Carlos.....
 • 1992 Makinavaja, el último choriso208, 238, **522**
 • 1993 Makinavaja 2, semos peligrosos208, 238, **522**
- Suárez, Gonzalo.....
 • 1977 Parranda55, 135, 145, 162, 238, 264, 272, **415**
 • 1977 Reina zanahoria246, **416**
 • 1988 Remando al viento142
- Summers, Manuel.....
 • 1965 El juego de la oca182, **354**
 • 1977 Mi primer pecado57
 • 1979 El sexo ataca (1ª jornada)57, 135, 208, 246, **431**
 • 1981 Ángeles gordos (Fat Angels)152, **457**
 • 1984 La Biblia en pasta273, **482**
- Swain, Miles.....
 • 2002 The Trip172, 282
- Szabó, István.....
 • 1985 Coronel Redl (Oberst Redl)278
- Tabernero, Julio Pérez.....
 • 1973 Sexy Cat84, 152, **388**
- Tarantini, Michele Massimo.....
 • 1982 La enfermera, el marica y el cachondo de Don Peppino (La moglie in bianco... l'amante al pepe) ... 138, 147, 208, **469**
- Tarantino, Quentin.....
 • 1994 Pulp Fiction37, 274, 294, 296
- Tashlin, Frank.....
 • 1967 Capricho (Caprice)263, 271
- Távora, Pilar.....
 • 2009 Madre amadísima67, 167, **682**
- Tec, Roland.....
 • 1997 All the Rage166
- Téchiné, André.....
 • 1991 En la boca, no (J'Embrasse Pas)243
 • 1994 Los juncos salvajes (Les roseaux sauvages)162
 • 1998 Alice y Martin157, **572**
 • 2007 Los testigos (Les témoins)163, 282, 289
- Terstall, Eddy.....
 • 2004 Simon201
- Thys, Guy Lee.....
 • 2012 Mixed Kebab164, 289
- Toledano, Manuel.....
 • 1997 Cuernos de espuma282, **562**
- Tom, Shankland.....
 • 2002 No Night Is Too Long267, 276
- Torrado, Ramón.....
 • 1946 El emigrado156, **327**
 • 1951 La trinca del aire25, 146, 207, **328**
 • 1968 Amor a todo gas136, **363**
- Tovar Valverde, Sergio.....
 • 2013 Cuatro lunas169, 289
- Truchado, José.....
 • 1976 Haz la loca ... no la guerra66, 168, 225, 238, **401**
 • 1988 Canción triste de...52, 66, **508**
- Trueba, David.....
 • 2000 Obra maestra155, **602**
- Trueba, Fernando.....
 • 1985 Sé infiel y no mires con quién147, **489**
 • 1998 La niña de tus ojos162, **565**
- Tuchner, Michael.....
 • 1971 El gángster (Villain)267, 294

- Tucker, Duncan.....
 • 2006 Transamerica237, **257**
 Tummolini, Stefano.....
 • 2008 Un altro pianeta198
 Turner, Richard.....
 • 1997 Violet's Visit201
 Tykwer, Tom.....
 • 2006 El perfume, historia de un asesino (Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders)151
 Ungría, Alfonso.....
 • 2002 El deseo de ser piel roja154, **621**
 Urbizu, Enrique.....
 • 1991 Todo por la pasta53, 66, 162, 238, 273, **516**
 • 2002 La caja 507152, 228, **621**
 Uribe, Imanol.....
 • 1984 La muerte de Mikel53, 228, 273, **477**
 Urquiza, Luis.....
 • 2014 Obediencia perfecta234
 Ustinov, Peter.....
 • 1962 Billy Budd140
 Vallée, Jean-Marc.....
 • 2005 C.R.A.Z.Y.83, **163**
 Vallois, Philippe.....
 • 1976 Johan289
 Van Sant, Gus.....
 • 1991 Mi Idaho privado (My Own Private Idaho)243
 • 2003 Elephant269, 279
 • 2008 Mi nombre es Harvey Milk (Milk)85, **181**, 183, 277
 Vaughn, Charlie.....
 • 2001 Vampire Boys132
 Veber, Francis.....
 • 2001 Salir del armario (Le placard)149, **217**
 Velasco, Andrés.....
 • 1977 Uno del millón de muertos152, **420**
 • 1978 Rebeldía429
 Velilla, Nacho G.....
 • 2008 Fuera de carta53, **669**
 Vera, Gerardo.....
 • 1999 Segunda piel28, 66, 160, 228, 245, 279, **575**
 Verdaguer, Antoni.....
 • 2006 Raval, Raval... ..162, 228, 276, **656**
 Verhoeven, Paul.....
 • 1980 Spetters295
 • 1983 El cuarto hombre (De vierde man)280, **301**
 Vidor, Charles.....
 • 1946 Gilda134
 Vigo, Jean.....
 • 1933 Cero en conducta (Zéro de conduite)125, **175**, 177, 188, **285**
 Villaronga, Agustí.....
 • 1989 Tras el cristal57, 132, 235 s., 260, 273, **511**
 • 1997 99.9. La frecuencia del terror274, **556**
 • 2000 El mar264, 275, **588**
 • 2010 Pan negro (Pa negre)277, **687**
 Vinterberg, Thomas.....
 • 1998 Celebración (Festen)235
 Visconti, Luchino.....
 • 1942 Obsesión (Obsessione)134, 182, **286**
 • 1960 Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli)134, **286**
 • 1969 La caída de los dioses (La caduta degli dei)43, **138**, 160, 271
 • 1970 Muerte en Venecia (Morte a Venezia)60, **103**, 144, 234, 281
 Von Praunheim, Rosa.....
 • 1986 ¿Qué hacemos con el SIDA? (Ein Virus kennt keine Moral)215
 • 1992 - Yo soy mi propia mujer (Ich bin meine eigene Frau) ..
255
 • 1999 Der Einstein des Sex85, **173**, 183, **255**
 • 2005 Männer, Helden, schwule Nazis169, 260
 Vorster, Christof.....
 • 2004 Hildes Reise282
 Wade, Stewart.....
 • 2006 Coffee Date219
 Wald, Micha.....
 • 2007 Voleurs de Chevaux277, **297**
 Walker, Nancy.....
 • 1981 Can't Stop The Music89, 287
 Waller, Ben.....
 • 2008 Fashion Victim183, **269**, 277
 Walsh, Aisling.....
 • 2003 Los niños de San Judas (Song for a Raggy Boy)235
 Walz, Martin.....
 • 1996 El condón asesino (Kondom des Grauens)218
 Wam, Svend.....
 • 1992 Lakki76, 132
 Warhol, Andy.....
 • 1964 Blowjob287
 • 1968 Flesh194
 Warner, Paul.....
 • 1995 Fall Time83, **240**, 274, 294
 Webb, Lewin.....
 • 2005 The Good Shepherd243, 276
 Webber, Melville.....
 • 1933 Lot in Sodom36
 Wellman, William A.....
 • 1927 Alas (Wings)107, 285
 • 1931 El enemigo público (The Public Enemy)24, **125**, 238, 270
 Whale, James.....183
 • 1931 El doctor Frankenstein (Frankenstein)130, 270
 • 1932 El caserón de las sombras (The Old Dark House) ...44, **84**, **129**, 280, 294
 • 1935 La novia de Frankenstein130
 White, Wally.....
 • 1995 Lie Down with Dogs168, 289
 Wilder, Billy.....147
 • 1946 Días sin huella (The Lost Weekend)140
 • 1955 La tentación vive arriba (The Seven Year Itch)210
 • 1959 Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot) ..25, 123, **211**, 217, 476
 • 1970 La vida privada de Sherlock Holmes (The Private Life of Sherlock Holmes)147
 Williams, Tod.....
 • 1998 Las aventuras de Sebastian Cole (The Adventures of Sebastian Cole)257, 280
 Williamson, Robin.....
 • 1927 Wanderer of the West125, 156
 Winfried Bonengel.....
 • 2002 Führer Ex276, **297**
 Winner, Michael.....
 • 1972 Friamente, sin motivos personales (The Mechanic) ..142
 Wirkola, Tommy.....
 • 2009 Zombis nazis (Død snø)132
 Wishman, Doris.....
 • 1977 Let Me Die A Woman256
 Wood, Ed.....
 • 1953 Glen or Glenda252, 277
 Wood, Sam.....
 • 1935 Una noche en la ópera (A Night at the Opera)483
 Woody, Allen.....
 • 1972 Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar (Every Thing You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask)213
 • 1975 La última noche de Boris Grushenko (Love and Death) ..
75
 • 2002 Un final Made in Hollywood (Hollywood Ending)153
 • 2009 Si la cosa funciona (Whatever Works)185
 Wortmann, Sönke.....
 • 1994 El hombre deseado (Der bewegte Mann)159
 Wyler, William.....
 • 1961 La calumnia (The Children's Hour)25
 Yates, Peter.....
 • 1983 La sombra del actor (The Dresser)159
 • 1989 Un hombre inocente (An Innocent Man)273, **296**
 Young, Robert M.....
 • 1977 Short Eyes288
 Zabala, José María.....
 • 1958 Entierro de un funcionario en primavera ...136, 162, **339**
 Zilbermann, Jean-Jacques.....
 • 1998 L'homme est une femme comme les autres195
 Zinnemann, Fred.....
 • 1973 Chacal (The Day of the Jackal)266, 271

Zurinaga, Marcos.....182, 274, **550**, 630
 • 1996 Muerte en Granada

Películas por orden alfabético

07 con el 2 delante.....156, **355**
 091, policía al habla.....152, **342**
 18 comidas.....162, **691**
 2 por 4 (2by4).....236
 20 centímetros.....66, 208, 238, 256, **647**
 40 grados a la sombra.....146, 208, **361**
 45 Minutes from Hollywood.....285
 5 x 2.....198
 7 años de matrimonio (7 ans de mariage).....153
 7 minutos.....678
 90 millas.....183, 280, **649**
 99.9. La frecuencia del terror.....274, **556**
 A Chorus Line.....162
 A Girl in Every Port.....61, 108, **134**, 165, 182
 A la caza (Cruising).....272, **301**
 A mí las mujeres ni fu ni fa.....51, 246, **375**
 A pleno sol (Plein soleil).....268
 A River Made To Drown In.....282
 A un dios desconocido.....120, **413**, 727
 A veces es difícil ser un hombre (Echte Kerle).....81
 A Very Natural Thing.....167, 289
 A Woman.....122, 123, 338, 370
 A.T.M. ¡¡A toda máquina!!.....143
 Aberraciones sexuales de un diputado.....238, **467**
 Aborto criminal.....66, 271, **386**
 Abraham Lincoln.....101
 Ábrete de orejas (Prick Up your Ears).....165, 183, 273
 Acción mutante.....238, 274, **526**
 Adam & Steve.....187
 Adiós Roberto.....248
 Adolescencia.....152, **466**
 Adopción.....202
 Agallas.....238, 264, 277, **684**
 Agente especial (The Big Combo).....134, 238, 271
 Agnes und seine Bruder.....162
 Al caer la noche (The Badge).....275
 Al fin solos.....207, **334**
 Al final del camino.....147, **677**
 Al otro lado de la cama.....619
 Al sur de Granada.....196, **632**
 Alarma en el expreso (The Lady Vanishes).....134, 158, 182
 Alas (Wings).....107, 285
 Alegre ma non troppo.....194, 246, **528**
 Alejandro Magno (Alexander).....196
 Alemania, año cero (Germania anno zero).....233, **240**, 260
 Algie, the Miner.....102, 107, **136**
 Algo casi perfecto (The Next Best Thing).....202
 Algo en que creer (Mass Appeal).....61, **180**
 Algo más que colegas (Partners).....159, 186
 Alice y Martin.....157, **572**
 All the Rage.....166
 Alma de Dios.....321
 Almejas y mejillones.....54, 238, **592**
 Alta costura.....136, 182, **331**, 340
 Amanece que no es poco.....156, **509**
 Amantes criminales (Les Amants Criminels).....291
 American Beauty.....76, **262**, 275
 American Gigolo.....280
 American History X.....262, 294
 American Me.....274, **300**
 Amici miei.....169
 Amigo/Amado (Amic/Amat).....238, 279, **576**
 Amor a la española.....360
 Amor a todo gas.....136, **363**
 Amor de hombre.....168, **551**
 Amor sin condiciones (Unconditional Love).....227, 276
 An Empty Bed.....168
 And Then Came Summer.....190
 Ander.....28, **671**

Ander y Yul.....183, 238, **513**
 Anders als du und ich.....150, 233, **247**, 286
 Ángeles gordos (Fat Angels).....152, **457**
 Angelos.....272, **301**
 Angora Love.....135, 165, 237, 285
 Animal Factory.....275, **297**
 Annah y sus hermanas (Annah and Her Sisters).....153
 Another Gay Movie.....46
 Antes que anochezca (Before Night Falls).....183, **282**
 Antonieta.....272, **462**
 Apasionados.....622
 Apo tin akri tis polis.....243
 Aquí el que no corre, vuela.....523
 Arizona Sky.....166
 As Is.....169, 281
 Asalto al Banco Central.....183, 272, **477**
 Asesinato (Murder!).....137, 263, 277
 Ataque verbal.....587
 Atasco en la Nacional.....155, **667**
 Atracción fatal (The 24th Day).....170
 Atracción peculiar.....68
 Atraco a las tres.....342
 Audiencia pública.....51, 136, **327**
 Aunque la hormona se vista de seda... 30, 246, 352, **372**,
 385
 Autopsy.....277
 Avant que j'oublie.....168, 289
 Azafatas con permiso.....207, **341**
 AzulOscuroCasiNegro.....54, **650**
 Bad Boys.....273, **299**
 Báilame el agua.....54, 225, 275, **598**
 Bajarse al moro.....57
 Bambola.....238, 295, **544**
 Bar Wonder.....124, 182
 Barcelona (un mapa).....208, **663**
 Barcelona Sur.....152, **457**
 Bernie et ses petites contrariétés.....161
 BearCity.....169, 289
 Beau Hunks (Héroes de tachuela).....135
 Beau Travail.....109, 288
 Beautiful Thing.....60, **189**
 Behind the screen.....224
 Belle al bar (Julio-Julia).....159
 Bent.....43, 83, **179**, 274
 Berlin Alexanderplatz.....173
 Between Love & Goodbye.....172
 Beyond the Valley of the Dolls.....263, 271
 Bezness.....243
 Billy Budd.....140
 Billy Elliot (quiero bailar).....70, **95**
 Biutiful.....228, 238, **689**
 Blowjob.....287
 Blutsfreundschaft.....60, **179**, 279
 Boca a boca.....28, 66, 104, 225, **535**
 Boda accidentada.....156, **323**
 Boy Culture.....166, 242
 Braveheart.....260, 274
 Breakfast With Scot.....201
 Breaking the Cycle.....166
 Breve encuentro (Brief Encounter).....141
 Broderskab.....180
 Broken Fences.....277
 Brother to Brother.....181
 Brujas.....542
 Brutos, sucios y malos (Brutti, sporchi e cattivi).....155
 Buscando al Sr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar).....
 240
 C.R.A.Z.Y.....83, **163**
 Cabaret.....105, **161**, 287
 Cachorro.....28, 200, **634**
 Calé.....503
 Calígula (Caligola).....195, **265**, 294
 Call her Savage.....124, 182

- Calle Mayor.....153
 Calvario (Calvaire).....132
 Cambio de sexo.....238, 256, **399**
 Caminar sobre las aguas (Walk on Water).....159
 Campamento sangriento (Sleepaway Camp).....263
 Can't Stop The Music.....**89**, 287
 Canción triste de.....52, 66, **508**
 Cannibal Man.....**381**, 730
 Capote.....184
 Capricho (Caprice).....**263**, 271
 Capullito de alhelí.....27, 54, 208, 238, **491**
 Car Wash.....186
 Caravaggio.....183
 Caricias.....204, **554**
 Carmen la de Triana.....565
 Carne.....306
 Carne de fieras.....24
 Carne de neón.....256, **690**
 Carretera asfaltada en dos direcciones (Two-Lane Blacktop).....156
 Carrington.....**196**, 632
 Casi un caballero.....351
 Castillos de cartón.....679
 Ce vieux rêve qui bouge.....169
 Celda 211.....153, **683**
 Celebración (Festen).....235
 Celos, amor y Mercado Común.....152, 225, **387**
 Cero en conducta (Zéro de conduite).....125, **175**, 177, 188, **285**
 Cerrado por asesinato.....156, **344**
 Chacal (The Day of the Jackal).....**266**, 271
 ChaChaCha.....136, **566**
 Chacun sa nuit.....277
 Change moi ma vie.....83, **243**, 279
 Chechu y familia.....520
 Chevrolet.....238, **559**
 Chicken Tikka Masala.....164
 Chocolate.....238, **445**
 Chouchou.....255
 Christopher And His Kind.....173
 Chuecatown.....260, 277, **664**
 Cielo dividido.....190
 Cinco almohadas para una noche.....145, 152, **395**
 Cinco tenedores.....183, 453
 Circuit.....94
 Ciudadano Cohn (Citizen Cohn).....281
 Clandestinos.....191, 238, 277, **663**
 Club de solteros.....162, **358**
 Coffee Date.....219
 Colegas.....52, 238, **463**
 Coming Out.....62, **171**
 Como los demás (Comme les autres).....203
 Compañeros inseparables (Longtime Companion).....**170**, 281
 Compulsión (Swoon).....268
 Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot).....25, 123, 147, **211**, 217, 476
 Confidencias a medianoche (Pillow Talk).....147
 Consenting adult.....84, **249**
 Contracorriente.....**232**, 281, 288
 Contracorriente (The Butcher Boy).....234
 Corazón de papel.....272, **466**
 Corazones desenfrenados (Lawless Heart).....281
 Coronel Redl (Oberst Redl).....278
 Corrupción de una familia (Something for Everyone).....266
 Cosas que dejé en la Habana.....**563**
 Cosas que nunca te dije.....548
 Cover Boy: La última revolución (Cover boy: L'ultima rivoluzione).....145
 Cowboy de medianoche (Midnight Cowboy).....**242**, 281, 294
 Cowboys & Angels.....186
 Crash.....274, **304**
 Crimen de doble filo.....136, **353**
 Crimen perfecto.....129, 276, **640**
 Crimen imperfecto.....208, **369**
 Crónica negra (Un flic).....90
 Crónica sentimental en rojo.....154, 238, **495**
 Cronicamente Inviável.....162
 Crustaces et Coquillages.....198
 Cuarenta años sin sexo.....173, 246, **430**
 Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral).....**226**, 281
 Cuatro lunas.....**169**, 289
 Cuernos de espuma.....282, **562**
 Dahmer.....**269**, 275
 Darling.....153
 Das Ende Des Regenbogens.....**242**, 278
 De niños (De nens).....59, 173, 228, 245, **629**
 De picos pardos a la ciudad.....156, **365**
 De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer).....93, **141**, 270 s., 284
 Dead Man.....153
 Defensa (Deliverance).....132, 271, **296**
 Deliciosamente tontos.....24, 135, 182, **324**
 Delirios de amor.....493
 Dentro o fuera (In & Out).....78
 Der Einstein des Sex.....85, **173**, 183, **255**
 Der Totmacher.....269
 Desayuno en Plutón (Breakfast On Pluto).....**62**, 255
 Descongélate.....153, **633**
 Desde que amanece apetece.....153, **655**
 Desechos (Streamers).....162
 Desenfocado (Autofocus).....267
 Detrás de la puerta roja (Behind The Red Door).....282
 Diagnóstico fatal: sida (An Early Frost).....**169**, 281
 Días de boda.....581
 Días de viejo color.....118, **357**, 715
 Días sin huella (The Lost Weekend).....140
 Dickson Experimental Sound Film.....**101**, 107
 Die Blaue Stunde.....99
 Dieta mediterránea.....160, **674**
 Diferente.....25, 66, 93, 135 s., 144, 228, **345**
 Diferente a los otros (Anders als die anderen).....42, 84, 125, 165, **174**, 177, 277
 Dime que me amas, Junie Moon (Tell Me That You Love Me, Junie Moon).....162
 Dioses y monstruos (Gods and Monsters).....183, **279**, 294
 Disparate nacional.....**516**, 527
 Distrito 34: corrupción total (Q & A).....76, 84, **265**, 273, 294
 Diverso da chi?.....161
 Divertimento.....596
 Do Começo ao Fim.....**205**, 289
 Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?.....246, **388**
 Domingo, maldito domingo (Sunday Bloody Sunday).....**160**, 194, 287
 Don Cipote de la Manga.....129, 208, **489**
 Don Juan, mi querido fantasma.....156, **516**
 Don Lucio y el Hermano Pío.....238, **341**
 Doña Herlinda y su hijo.....104, 161, **194**, 305
 Dos tipos de cuidado.....143
 Dos tipos duros.....238, 276, **625**
 Drácula (dracula).....**131**, 229
 Drácula contra Frankenstein.....348, **371**
 Drácula de Bram Stoker (Dracula).....131
 Drôle de Félix.....187
 Drum.....**260**, 272
 Du er ikke alene.....188
 Eban and Charley.....192
 Ed Wood.....252
 Edge of Seventeen.....190
 Edmond.....240
 Eighteen.....236
 Einayim Petukhoth.....231
 Él.....110
 El almuerzo desnudo (Naked Lunch).....304

- El andén.....135, **337**
 El apartamento de la tentación.....154, **376**
 El asesino de muñecas.....138, 245, 263, **397**
 El asesino de Pedralbes.....228, 236, 245, **426**
 El asesino vive en el 21 (L'Assassin habite...au 21)..137, **263**
 El baile de los vampiros (The Fearless Vampire Killers).....132
 El baile del pato.....155, **513**
 El banquete de boda (Xi yan).....161, 164
 El beso de la muerte (The kiss of death).....134
 El beso de la mujer araña (Kiss of the Spider Woman)..273
 El bola.....157, **603**
 El bosque del lobo.....102, 253
 El buen ladrón (The Good Thief).....99
 El Calentito.....119, 173, 256, **643**
 El calzonazos.....208, **391**
 El caminante.....437
 El caserón de las sombras (The Old Dark House)....44, 84, **129**, 280, 294
 El celuloide oculto (The Celluloid Closet).....101, 107
 El chiste.....84, 157, **405**
 El cielo abierto.....157, **610**
 El club de los corazones rotos (The Broken Hearts Club).....169
 El Conde Drácula.....129, 131, 271, 348, **371**
 El condón asesino (Kondom des Grauens).....218
 El conformista (Il conformista).....271, 294
 El cónsul de Sodoma.....53, **93**, 196, 282, **679**
 El corsario escarlata (Swashbuckler).....260, 272
 El crack.....470
 El crack dos.....272, **470**
 El crimen de Laramie (The Laramie Project).....180, 275
 El cuarto de Leo.....190, 248
 El cuarto hombre (De vierde man).....280, **301**
 El currante.....476
 El declive del imperio americano (Le déclin de l'empire américain).....163
 El demonio y la carne (Flesh and the Devil).....107, 285
 El desconocido del lago (L'inconnu du lac)..84, **169**, 277, 289
 El desenlace.....582
 El deseo de ser piel roja.....154, **621**
 El despertar de la inocencia (Story of a Bad Boy).....190
 El despertar de los sentidos.....246, **418**
 El detective (The Detective).....75, 84, 120, **222**, 248, 265, 271
 El diario de Carlota.....147, **690**
 El diputado.....33, 55, 66, 160, 173, 194, 238, 272, **420**
 El doctor Frankenstein (Frankenstein).....130, 270
 El donante.....129, 147, **483**
 El dormilón (Sleeper).....153
 El dossier 51 (Le dossier 51).....43, 278, 295
 El Dr. Jekyll y su hermana Hyde (Dr. Jekyll And Sister Hyde).....263
 El embalsamador (L'imbalsamatore).....132, **231**, 276
 El emigrado.....156, **327**
 El enemigo público (The Public Enemy).....24, **125**, 238, 270
 El erótico enmascarado.....118, 246, **451**
 El espantapájaros (Scarecrow).....298
 El expreso de medianoche (Midnight Express)..260, 272, **299**
 El extraño viaje.....136, 208, **351**
 El fantasma de Canterville (The Canterville Ghost)..138, 286
 El faro del sur.....157, **573**
 El favor (A Very Special Favor).....137
 El funcionario desnudo (The Naked Civil Servant)....85, **255**
 El gafe.....146, **339**
 El gángster (Villain).....267, 294
 El gendarme de Saint-Tropez (Le gendarme de Saint-Tropez).....148
 El gendarme se casa (Le gendarme se marie).....148
 El gran restaurante (Le Grand Restaurant).....148
 El grano de mostaza.....136, 154, 228, **347**
 El guardián del paraíso.....158, 182, 228, **334**
 El hada ignorante (Le fate ignoranti).....163, **280**
 El halcón maltés (The Maltese Falcon).....137
 El hampa dorada (Little Caesar)....133, 158, 160, 229, 237, 267, 270
 El hijo perfecto (The Perfect Son).....282
 El hombre de arena.....247, **666**
 El hombre de los lentes de oro (Gli occhiali d'oro)....43, 84, **179**, 278
 El hombre del Cadillac (Le Corniaud).....287
 El hombre deseado (Der bewegte Mann).....159
 El hombre herido (L'homme blessé).....60, 84, **273**, 294
 El hombre que las enamora.....24, **326**, 716
 El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There).....153, 275
 El incidente (The Incident).....162
 El ingenuo salvaje (This Sporting Life).....144, 286
 El insólito embarazo de los Martínez.....391
 El intruso (Enduring Love).....84, 132, **231**, 294
 El jardín colgante (The Hanging Garden).....163
 El jardín de la alegría (The Pleasure Garden).....124
 El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln).....101
 El juego de la oca.....182, **354**
 El juego de los mensajes invisibles.....238, 264, 273, **519**
 El juego de Ripley (Ripley's Game).....153, 275
 El laberinto griego.....281, **525**
 El largo viernes santo (The Long Good Friday)....272, 294
 El lenguaje perdido de las grúas (The Lost Language of Cranes).....78, 83
 El leñador (The Woodsman).....235
 El lugar sin límites.....76, **265**, 272, 294
 El Lute, camina o revienta.....238, **505**
 El malvado Zaroff (The Most Dangerous Game).....134, 270
 El mar.....264, 275, **588**
 El misterio de la villa (Up to the Villa).....153
 El misterio de los almendros.....149
 El monstruo del armario (Monster in the Closet)....132, 271
 El mundo alrededor.....162, 238, **654**
 El mundo sigue.....348
 El nombre de la rosa (Der Name der Rose).....132, 278, 280
 El ojo de cristal.....136, **337**
 El oro de Moscú.....153, **624**
 El otro lado de la vida (Sling Blade).....158
 El pájaro de las plumas de cristal (L'uccello dalle piume di cristallo).....258
 El palomo cojo.....52, 163, **532**
 El paraíso ya no es lo que era.....611
 El pecador impecable.....135, 155, **504**
 El perfume, historia de un asesino (Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders).....151
 El pico.....160, **472**
 El pico 2.....238, 264, 273, **473**
 El pobre García.....346
 El Polaquito.....228, **631**
 El portero de noche (Il portiere di notte).....261
 El prestamista (The Pawnbroker).....239
 El primer divorcio.....147, **468**
 El príncipe de las mareas (The Prince of Tides).....273, 294, **303**
 El reprimido.....246, **389**
 El retrato de Dorian Gray (Dorian Gray).....267, 277, 294
 El retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray)..267
 El Rey del río.....129, 228, 238, **543**
 El robo de la joya.....156, **518**
 El sacerdote.....57, 245, **435**

- El salario del crimen.....155, **352**
 El salario del miedo (Le salaire de la peur).. **143**, 158, 280
 El sargento (The Sergeant).....61, 70, 84, **278**
 El secreto inconfesable de un chico bien....136, 246, **408**
 El sexo ataca (1ª jornada).....57, 135, 208, 246, **431**
 El signo de la cruz (The Sign of the Cross).....137
 El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs)..
84, **263**, 273
 El sueño de Ibiza.....282, **615**
 El sueño eterno (The Big Sleep).....137
 El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley)....84,
268, 275, 294
 El tercer hombre (The Third Man).....**143**, 182
 El tercero.....160, **166**, 289
 El tiempo que queda (Le temps qui reste).....281
 El tímido.....138, 246, **352**
 El topo.....300
 El tormento y el éxtasis (The Agony and the Ecstasy)..
142, 195
 El transexual.....238, 253, 256, 280, **417**, 661
 El trepa (Le Mouton Enragé).....153
 El triangulito.....123, **370**
 El trío (Das trio).....83, **161**, 194, 280
 El último verano de la Boyita.....253
 El último viaje de Robert Rylands.....274, **540**
 El vicario de Olot.....53, 162, 173, 194, **454**
 El violador violado.....476
 Él y él.....264, 272, **447**
 Electroshock.....247
 Elephant.....**269**, 279
 Élève libre.....235
 Ellas los prefieren locas.....208, **402**
 Embrassez Qui Vous Voudrez.....163
 En casa con Claude (Being at Home with Claude)....273,
305
 En Kort En Lang.....161
 En la boca, no (J'Embrasse Pas).....243
 En la ciudad sin límites.....281, **611**
 En penumbra.....145, **499**
 En terreno vedado (Brokeback Mountain).....**76**, 276
 En tu ausencia.....145, **667**
 Encrucijada de odios (Crossfire).....**140**, 179, 270
 Ensalada Baudelaire.....427
 Ensayo de un crimen.....111
 Entertaining Mr. Sloane.....**160**, 266
 Entierro de un funcionario en primavera.....136, 162, 182,
339
 Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire)..
**131**, 288
 Érase otra vez (Era outra vez).....**580**
 Ernesto.....191, 194, **433**, 728
 Ernesto.....278
 Es amor lo que busco (It's Love I'm After).....123
 Esa mujer.....637
 Espartaco (Spartacus).....195, **265**, 286
 Esplendor en la hierba (Splendor in the Grass).....141
 Estación Lunar 44 (Moon 44).....278, **297**
 Estambul 65.....138, 208, **354**
 Este difunto es un vivo.....**206**, 321
 Estos Zorros locos, locos, locos (Zorro: The Gay
 Blade).....158
 Europa, Europa.....**158**, 273
 Evilenko.....132, **237**
 Extraña amistad (Such Good Friends).....225
 Extraños en un tren (Strangers on a Train).....137
 Exxxorcismos.....195, 279, **305**
 F. est un salaud.....83, **165**, 279
 F.B.I.: Frikis Buscan Incordiar.....642
 F.E.N.....168, 228, **446**
 Fall Time.....83, **240**, 274, 294
 Fama (Fame).....84, **162**, 214, 248
 Fanfaren der Liebe.....212
 Fantasía del porvenir (Just Imagine).....209
 Fashion Victim.....183, **269**, 277
 Feliz Navidad, Mr. Lawrence (Merry Christmas Mr.
 Lawrence).....278
 Férfiakt.....60, **230**
 Fiebre del sábado noche (Saturday Night Fever).....154
 Fiesta de despedida (It's My Party).....282
 Fireworks.....165, 286, **294**
 Fixing Frank.....249
 Flesh.....**194**, 242
 Flirt.....161
 Florida Enchantment.....209
 Fortune and Men's Eyes.....299
 Fotos.....279, **546**
 Frankenstein de Mary Shelley (Frankenstein).....**130**, 294
 Freaks (La parada de los monstruos).....252
 Frenesi (Frenzy).....**137**, 263
 Fresa y chocolate.....120, 158, 165, 173, **529**, 691
 Friamente sin motivos personales (The Mechanic).....142
 Fuera de carta.....53, **669**
 Fuera del vestuario (Strákarnir okkar).....82
 Führer Ex.....276, **297**
 Fulanita y sus menganos.....**409**, 719
 Full Monty.....586
 Garaje (Garage).....**44**, 84, 279
 Garçon stupide.....168
 Gary Cooper que estás en los cielos.....157, **458**
 Gay club.....173, **455**
 Gefangen.....291
 Gerontophilia.....281, **293**
 Geschlecht in Fesseln.....84, 125, **174**, 229, 277
 Get Real.....162
 Get Your Stuff.....202
 Gilda.....134
 Giorni.....84, **170**, 282
 Glen or Glenda.....**252**, 277
 Golpe al sueño americano (Less than zero).....278
 Gordos.....162, **675**
 Gosford Park.....145
 Gotas de agua sobre piedras calientes (Gouttes d'eau
 sur pierres brûlantes).....**76**, 279
 Gracias por la propina.....29, 163, 173, 183, **560**
 Gracias por todo (A Wong Foo).....**218**, 255
 Gran Slalom.....147, 238, **541**
 Gritos en la noche.....129, **348**, 371
 Ha-Buah.....163
 Había una vez dos héroes (Babes in Toyland).....210
 Habitación para tres.....135 s., 146, 207, **329**
 Hablamos esta noche.....163, 191, **458**
 Hable con ella.....147, **620**
 Hair.....105, **155**
 Hamam, el baño turco.....274, **552**
 Handsome Harry.....61, **181**
 Happiness.....236
 Harry + Max.....204
 Hate Crime.....276
 Hay que deshacer la casa.....225, **494**
 Haz la loca ... no la guerra.....66, 168, 225, 238, **401**
 Hedwig and the Angry Inch.....63, **257**
 HellBent.....276, **308**
 Hijos (Sønner).....235
 Hildes Reise.....282
 Historia de un crimen (Infamous).....86, **184**
 Historia de un detective (Murder, My Sweet).....137
 Historias de la puta mili.....152, 238, **526**
 Historias de la radio.....25, 138, 155, **332**
 Historias del Kronen.....119, 264, 274, **537**
 Hojas de parra (Fig Leaves).....225
 Hola, mamá (Hi mom!).....157
 Hombres, hombres, hombres (Uomini uomini uomini)..
169
 Homicidio (Homicidal).....263
 Homo Father.....181
 Hotel du Nord.....**125**, 182
 Hotel Room.....279, **567**

Hotel y domicilio.....	28, 52, 238, 274, 534
Hotmilk.....	648
Huevos revueltos.....	147, 475
Hustler White.....	243
I love you baby.....	52, 607
Ice Blues.....	188
Il compleanno.....	60, 230 , 288
Il conformista (Il conformista).....	109 , 234
Il più bel giorno della mia vita.....	163
Il sapore del grano.....	191
Imágenes perdidas.....	121
Imágenes prohibidas.....	23
Impulso criminal (Compulsion).....	268
Inconscientes.....	228, 280, 638
Intolerancia (Intolerance).....	259
Irene.....	124 , 182
Irreversible (Irréversible).....	276, 306
Iván el terrible (Ivan Groznyy).....	259
J'ai reve sous l'eau.....	243 , 279 , 294
Jack.....	201
Jacuzzi al pasado (Hot Tub Time Machine).....	157
Jenaro el de los 14.....	390
Johan.....	289
Johns.....	243 , 274
Juan de los muertos.....	154 , 277
Judith of Bethulia.....	101
Juego de amor prohibido.....	278, 396
Juego de lágrimas (The Crying Game).....	62 , 255
Jugando con el corazón (Playing By Heart).....	282
Juntos (Tillsammans).....	163
Justicia para todos (...And Justice for All).....	278
Justine.....	280
Juventud a la intemperie.....	343
Katzelmacher.....	162
Kavafis (Kavafēs).....	183
King Size.....	160, 166
Kinsey.....	49 , 85, 196
Kiss Kiss Bang Bang.....	186
Km.0.....	162, 589
Krämpack.....	28, 52, 60, 158, 593
L.I.E.....	192 , 275
L'ennemi Naturel.....	230 , 288
L'homme est une femme comme les autres.....	195
La alegre divorciada (The gay divorcee).....	135 , 158
La Biblia en pasta.....	273, 482
La boda de mi mejor amigo (My Best Friends Wedding).....	158
La boda del señor cura.....	66, 228, 438
La buena voz.....	651
La caída de los dioses (La caduta degli dei).....	43, 138 , 260, 271
La caja 507.....	152, 228, 621
La calumnia (The Children's Hour).....	25
La campana del infierno.....	155, 384 , 729
La carta del Kremlin (The Kremlin Letter).....	278
La casa dalle finestre che ridono.....	263
La casa de cristal (The Glass House).....	266 , 294
La casa de las Chivas.....	381
La chica de la piscina.....	118, 147, 504
La chica del barrio.....	337
La chica del trébol.....	157, 351
La clase dirigente (The Ruling Class).....	280
La colmena.....	162, 238, 459
La compasión del diablo.....	264, 275, 616
La consecuencia (Die Konsequenz).....	60, 178
La Coquito.....	152, 420
La corte del faraón.....	486
La cosecha estéril (La commare secca).....	186
La cruz de hierro (Cross of Iron).....	138, 272
La culpa del otro.....	24, 70, 207 , 321
La dinamita está servida.....	376
La Discesa di Aclà a Floristella.....	241
La distancia.....	182, 238, 276, 655
La duda (Doubt).....	180
La enfermera, el marica y el cachondo de Don Peppino (La moglie in bianco... l'amante al pepe).....	138, 147, 208, 469
La escalera (Staircase).....	61, 165
La escopeta nacional.....	426
La estanquera de Vallecas.....	92, 501
La fiera de mi niña (Bringing Up Baby).....	45
La fiesta.....	633
La fobia de Homero (Homer's Phobia). Los Simpsons Nº 15, 8ª temporada.....	73
La fuerza del amor (The twilight of the gods).....	244
La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof).....	84, 140 , 277, 442
La gran aventura de Silvia (Sylvia Scarlett).....	123
La gran ilusión (La grande Illusion).....	211
La gran juerga (La grande vadrouille).....	287
La guerra de las bodas (Wedding Wars).....	181
La guerra de papá.....	56
La habitación en forma de L (The L-Shaped Room).....	144
La hora fría.....	280, 653
La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona.....	183, 440
La jaula de las locas (La cage aux folles II).....	214
La jaula de las locas: Ellas se casan (La cage aux folles III: 'Elles' se marient).....	214
La León.....	76 , 277
La ley de la frontera.....	147, 544
La ley del deseo.....	168, 245, 273, 496
La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit).....	167 , 278
La liga no es cosa de hombres.....	146, 208, 380
La lupa (Agencia de investigaciones privadas).....	335
La luz del fin del mundo (The Light at the Edge of the World).....	141
La luz prodigiosa.....	183, 550, 630
La mala educación.....	120, 168, 228, 236, 264, 276, 635
La máquina de bailar.....	84, 659
La mejor manera de andar (La Meilleure Façon de Marcher).....	158
La mirada violeta.....	157, 639
La Mission.....	164
La muerte de Mikel.....	53, 228, 273, 477
La mujer perfecta ("10").....	158
La naranja mecánica (A Clockwork Orange).....	383
La niña de tus ojos.....	162, 565
La noche del ejecutor.....	524
La noche más hermosa.....	183, 480
La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein).....	130
La novia era él (I Was a Male War Bride).....	139
La orgía.....	151
La otra alcoba.....	410
La otra familia.....	203
La otra pareja (All Over the Guy).....	187
La otra vida del Capitán Contreras.....	26, 146, 332
La pandilla de los once.....	25, 136, 162, 182, 343
La patrulla de los inmorales (The Choirboys).....	157 , 272
La patrulla perdida (The Lost Patrol).....	107
La pícara molinera.....	26, 146, 207, 331
La piel (La pelle).....	241
La piel que brilla (The reflecting skin).....	278
La primavera romana de la Sra. Stone (The Roman Spring of Mrs. Stone).....	140
La quinta del porro.....	145, 450
La radio pirata (Young Soul Rebels).....	273
La rana verde.....	207
La regla del juego (La règle du jeu).....	125 , 145, 182
La rubia del bar.....	158, 238, 493
La semana del asesino.....	135, 158, 182 s., 381 , 730
La sogá (Rope).....	137, 268
La sombra del actor (The Dresser).....	159
La tabla de Flandes.....	28, 274, 531
La tentación vive arriba (The Seven Year Itch).....	210
La ternura de los lobos (Die Zärtlichkeit der Wölfe).....	84, 268, 271, 294

La tía de Carlos.....208, 356, **465**
 La tía de Carlos (Charley's Aunt).....123
 La tía de Carlos en minifalda.....123, 146, 208, **356**, 465
 La tonta del bote.....155, **370**
 La trampa de la muerte (Deathtrap).....**266**, 272
 La trinca del aire.....25, 146, 207, **328**
 La última noche de Boris Grushenko (Love and Death)..
75
 La vaquilla.....52, 162, **487**
 La velocidad de la vida (The Velocity Of Gary).....282
 La ventana de enfrente (La finestra di fronte).....83, **162**,
 276
 La vida alegre.....157, 238, **500**
 La vida en un bloc.....155, **336**
 La vida privada de Sherlock Holmes (The Private Life of
 Sherlock Holmes).....147
 La vida secreta de las palabras.....74, **645**
 La ville dont le prince est un enfant.....234
 La Virgen de los Sicarios.....238, 275, **599**
 La visita que no tocó el timbre.....200
 Laberinto de pasiones.....246, **461**
 Lady Lou (She Done Him Wrong).....**124**, 237
 Lakki.....**76**, 132
 Las alegres chicas de Colsada.....84, 152, **482**
 Las amistades particulares (Les amitiés particulières)..
60, 150, **177**, 188, 234, 270 s.
 Las aventuras de Marco Polo (The Adventures of Marco
 Polo).....70, **123**
 Las aventuras de Priscilla, reina del desierto (The
 Adventures of Priscilla, Queen of the Desert).....**217**, 257
 Las aventuras de Sebastian Cole (The Adventures of
 Sebastian Cole).....**257**, 280
 Las ciervas (Les Biches).....144
 Las cosas del querer.....119, 162, 182, **510**
 Las cosas del querer 2.....274, **542**
 Las de Caín.....341
 Las delicias de los verdes años.....403
 Las edades de Lulú.....160, 240, 264, 273, **514**
 Las estrellas están verdes.....155, **387**
 Las noches de Cabiria (Le notti di Cabiria).....373
 Las noches salvajes (Les Nuits Fauves).....98
 Las obsesiones de Armando.....84, **393**
 Las señoritas de mala compañía.....225, 238, **388**
 Las zapatillas rojas (Red Shoes).....**142**, 182
 Laura.....270, **285**
 Lawrence of Arabia.....**259**, 294, 299
 Le ciel sur la tête.....163
 Le hasard fait bien les choses.....202
 Le Roi de L'évasion.....**199**, 289
 Le soleil assassiné.....86, **184**, 276
 Leaving Metropolis.....62, 83, **90**, 257
 Lejos del cielo (Far from Heaven).....84, **249**
 Les Godelureaux.....137
 Let Me Die A Woman.....256
 Liberty.....**174**, 237, 285
 Licencia para matar (The Eiger Sanction).....272
 Lie Down with Dogs.....**168**, 289
 Ligue story.....136, 246, **380**
 Limpieza en seco.....66, 160, 228, 274, **561**
 Lisistrata.....52, 208, **613**
 Llamada para un muerto (The Deadly Affair).....64
 Lo verde empieza en los pirineos.....238, 246, **384**
 Lokas.....221
 Lola + Bilidikid.....**223**, 275
 Lola, espejo oscuro.....136, **356**
 Lola, la película.....157, **666**
 Looking for Simon.....279
 Lorca, muerte de un poeta (serie de TV).....550, **630**
 Los abrazos rotos.....135, **676**
 Los agentes del quinto grupo.....136, 182, 270, **333**
 Los años desnudos. Clasificada S.....153, 157, **670**
 Los bingueros.....439

Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer
 Blondes).....**88**, 139, 286
 Los caraduros.....138, **475**
 Los chicos de la banda (The Boys in the Band).....69, **168**
 Los chicos terribles (Les enfants terribles).....143, **277**
 Los claros motivos del deseo.....66, **416**
 Los cuatro Robinsones.....136, **318**
 Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury)..
**38**, 83, 271
 Los depredadores de la noche.....509
 Los días de Cabirio.....66, 147, 162, 208, 238, **373**
 Los dos lados de la cama.....619
 Los embarazados.....84, 208, **464**
 Los energéticos.....135, 145, 160, **440**
 Los extremeños se tocan.....26, 147, 208, 246, **365**
 Los farsantes (The Gay Deceivers).....**148**, 216
 Los fieles sirvientes.....453
 Los gusanos no llevan bufanda.....129, **517**
 Los hijos de la noche.....24, 136, 182, **318**
 Los inútiles (I vitelloni).....**143**, 156
 Los juicios de Oscar Wilde (The Trials of Oscar Wilde)..
40, **176**, 183, 195
 Los juncos salvajes (Les roseaux sauvages).....162
 Los maridos no cenan en casa.....26, **123**, 146, 207, **338**
 Los niños de San Judas (Song for a Raggy Boy).....235
 Los novios búlgaros.....53, 168, 238, **626**
 Los novios de mi mujer.....378
 Los nuevos españoles.....394
 Los obsexos.....208, **507**
 Los ojos dejan huellas.....207, **330**
 Los ojos siniestros del doctor Orloff.....271, **385**
 Los ojos vendados.....145, **428**
 Los olvidados.....112, 233, **241**
 Los placeres ocultos.....26, 238, **410**
 Los productores (The Producers).....212
 Los seres queridos (The Loved One).....137
 Los sobornados (The Big Heat).....137
 Los subdesarrollados.....135, 146, 158, 208, **362**
 Los testigos (Les témoins).....**163**, 282, 289
 Los últimos de Filipinas.....108
 Lot in Sodom.....**36**, 285
 Love! Valour! Compassion!.....170
 Lucifer (Fear No Evil).....132
 M. Butterfly.....62
 Madame Satã.....86, **184**
 Madre amadísima.....67, 167, **682**
 Madre in Japan.....66, 162, **488**
 Magnolia.....162
 Makinavaja 2, semos peligrosos.....208, 238, **522**
 Makinavaja, el último choriso.....208, 238, **522**
 Mal trago (Hard pill).....99, 244
 Malas temporadas.....145, 182, 228, 238, **646**
 Mambo italiano.....164
 Manderley.....59, 168, **454**
 Mandinga.....260
 Mandragora.....**241**, 280
 Manjar de amor.....614
 Männer wie wir.....82
 Männer, Helden, schwule Nazis.....**169**, 260
 Manuel y Clemente.....145, 182, **492**
 Manuela.....238, 272, **409**
 Mañana será otro día.....136, **360**
 Marathon man.....142
 Marbella, un golpe de cinco estrellas.....156, **490**
 Marciando nel buio.....279
 Marta y alrededores.....54, **583**
 Martín (Hache).....53, **557**
 Más que amor frenesí.....208, **547**
 Más que un hombre.....163
 Matador.....145, 245, **496**
 Matar al Nani.....152, 238, **508**
 Matar o no matar, éste es el problema (Theatre of
 blood).....**92**, 271

Maurice.....	248	Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens).....	131, 270
Mauricio mon amour.....	208, 246, 403	Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht).....	131, 229
Me da igual.....	52, 282, 590	Nosotras.....	53, 595
Medianoche en el jardín del bien y del mal (Midnight in the Garden of Good and Evil).....	267, 274	Nosotros dos (The Sum of Us).....	187
Mejor... imposible (As Good as It Gets).....	162	Noviembre.....	152, 633
Melodía de Broadway (The Broadway Melody).....	123, 182	Novios.....	584
Mentiras y gordas.....	28, 66, 279, 673	Nuestros hijos (Our Sons).....	132, 281
Mi calle.....	342	O Fantasma.....	168
Mi hermosa lavandería (My Beautiful Laundrette).....	186	Obediencia perfecta.....	234
Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán ... y mucha música).....	147, 208, 246, 392	Obra maestra.....	155, 602
Mi Idaho privado (My Own Private Idaho).....	243	Obsesión (Ossessione).....	134, 182, 286
Mi nombre es Harvey Milk (Milk).....	85, 181 , 183, 277	Ocaña retrato intermitente.....	208, 238, 255, 423 , 455
Mi primer pecado.....	57	Odete.....	280
Mi querida señorita.....	208, 253, 377 , 661	Odio mi cuerpo.....	156, 208, 395
Mi último Round.....	280	Okay.....	203
Mi vida en Rosa (Ma vie en rose).....	181	Oliver, Oliver.....	237
Michael.....	60, 124 , 158, 160, 281	Olvidar Venecia (Dimenticare Venezia).....	194
Mil nubes de paz cercan el cielo.....	168	On the Front Page.....	137
Miradas en la despedida (Parting Glances).....	290	On the Other Hand, Death.....	188
Mishima: A Life in Four Chapters.....	183, 278, 284	Onofre.....	84, 152, 225, 391
Mixed Kebab.....	164, 289	Ópalo de fuego: mercaderes del sexo.....	452
Modisto de señoras.....	149	Operación Cabaretera.....	146, 156, 208, 361
Monstruos de hoy (I mostri).....	144, 286	Operación Mata-Hari.....	155, 362
Morirás en Chafarinas.....	162, 274, 539	Oriente es oriente (East Is East).....	164
Moritz.....	202	Os declaro marido y marido (I Now Pronounce You Chuck & Larry).....	75, 217
Moros y cristianos.....	162, 183, 502	Oscura inocencia (Mysterious Skin).....	237, 243, 294
Morrer como um homem.....	63, 256	Otra historia de amor.....	57, 83, 197 , 289
Mr. Smith Gets a Hustler.....	243	Otra vuelta de tuerca.....	132, 145, 228, 273, 485
Mucha sangre.....	129, 275, 618	Otto; or, Up with Dead People.....	84, 132, 277 , 294
Muere una mujer.....	136, 271, 350	Outrageous!.....	85, 214
Muerte bajo el sol (Evil Under The Sun).....	94	Oxygono.....	83, 276, 307
Muerte de un ciclista.....	335	Padre e hijo (Otets i syn).....	145, 288
Muerte en Granada.....	182, 274, 550 , 630	Pajarico.....	54, 163, 558
Muerte en Venecia (Morte a Venezia)....	60, 103 , 144, 234, 281	Pájaros de papel.....	183, 687
Muertos de risa.....	586	Pan negro (Pa negre).....	277, 687
Muñeca.....	159	Papillon.....	132, 298
Muñecos infernales (The Devil-Doll).....	211	Parece que fue ayer (Only Yesterday).....	124, 182
Murmullos en la ciudad (People Will Talk).....	134	Pareja enloquecida busca madre de alquiler.....	147, 515
Música de ayer.....	208	Parque de Madrid.....	146, 340
Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro.....	62, 254	Parranda.....	55, 135, 145, 162, 238, 264, 272, 415
Myra Breckinridge.....	213	Pásate a la pasta.....	119, 173, 194, 573
Myrt And Marge.....	123	Pasolini, un delitto italiano.....	261
Mystic River.....	237, 276, 294	Pasos.....	53, 163, 642
Nacida para el mal (Born to Be Bad).....	137	Passenger Side.....	156
Nacional III.....	426	Patrik 1,5.....	202
Nada fácil (Pas si grave).....	145, 631	Patrimonio nacional.....	426
Nadie es perfecto (Flawless).....	159	Pecados conyugales.....	135, 280, 363
Navajeros.....	52, 238, 264, 443 , 718	Pédale douce.....	202
Ni te cases ni te embarques.....	469	Pedro.....	85, 282
Nighthawks.....	167	Pelotazo nacional.....	527
Nijinsky.....	165, 183	Pensionat Oskar.....	60, 230
No basta una vida (Saturno contro).....	163, 281	Pepe, no me des tormento.....	158, 456
No desearás al vecino del quinto... 26, 105, 119, 208, 228, 367		Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.....	53, 442
No desearás la mujer del vecino.....	118, 136, 376	Pequeñas mentiras sin importancia (Les Petits Mouchoirs).....	77
No encontré rosas para mi madre.....	154, 238, 387	Pequeñeces.....	136, 182, 328
No es bueno que el hombre esté solo.....	271, 385	Pequeño gran hombre (Little Big Man).....	156
No Night Is Too Long.....	267, 276	Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí.. 66, 274, 548	
No olvides que vas a morir (N'oublie pas que tu vas mourir).....	240	Perfecto amor equivocado.....	641
No quiero ser un hombre (Ich möchte kein Mann sein).....	125	Perros callejeros.....	436
No se lo digas a nadie.....	53, 196, 566	Perros callejeros II.....	238, 264, 436
No todas las chicas sois iguales (Different for girls).....	258	Pesadilla en Elm Street 2 (A Nightmare On Elm Street 2).....	132, 273
Noche de duendes.....	263	Philadelphia.....	181, 281
Noche de miedo (Fright Night).....	131	Philip Morris ¡te quiero! (I Love You Phillip Morris).....	89
Noches de Casablanca.....	636	Pianese Nunzio, 14 anni a maggio.....	191
Normal.....	257	Picnic.....	70, 139
Norman...Is That You?.....	163	Piedras.....	622
		Pijama para dos (Lover Come Back).....	147
		Pisando fuerte (Kinky Boots).....	70, 218

- Piso de soltero.....146, 158, 208, **349**
 Plan B.....161
 Plata quemada.....120, 238, 275, **600**
 Poison.....302
 Pollo al vinagre (Poulet au vinaigre).....266
 Poltergay.....76, **220**, 280
 Poniponchi, una chica cuasi perfesta...168, 208, 256, **683**
 Poppers.....264, 273, **478**
 Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?.....238
 Portero de noche (Il portiere di notte).....294
 Powder Blue.....**91**, 279
 Prayers for Bobby.....**181**, 248, 279
 Prêt-à-Porter.....162
 Pretty/Handsome.....255
 Priest.....180
 Princesa, la storia di un travestito.....62, **256**
 Prinz in Hölleland.....**83**, 279
 Procedimiento ilegal (Stakeout).....155
 Proteus.....**40**, 83, 276
 Próxima parada, Greenwich Village (Next Stop, Greenwich Village).....186
 Psicosis (Psycho).....**137**, **263**
 Pulp Fiction.....**37**, 274, 294, 296
 Punto límite, cero (Vanishing Point).....225
 Putting Pants on Philip.....**210**, 285
 Que nos quiten lo bailao.....208, **474**
 Querelle.....**167**, 272
 Rag Tag.....188
 Raval, Raval.....162, 228, 276, **656**
 Razzia sur la chnouf.....150, **238**, 286
 Rebecca.....455
 Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)...83, 86, **95**, 270 s.
 Rebeldía.....429
 Recortes de mi vida (Running with Scissors).....**193**, 248
 Reflejos en un ojo dorado (Reflections In A Golden Eye).....75, 84, **229**, 265, 286
 Regreso a Maple Drive (Doing Time On Maple Drive)..83, **163**
 Reina zanahoria.....246, **416**
 Reinas.....644
 Release.....277, **292**
 Remando al viento.....142
 Return to Innocence.....60, **181**, **279**
 Río de sangre (The Big Sky).....**108**
 Río Rojo (Red river).....**135**, 158
 Rites of Passage.....83, **163**
 Roba bien sin mirar a quién (Fun with Dick and Jane)..257
 Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli)...134, **286**
 Rocknrolla.....163
 Rojo y negro.....24
 Romasanta, la caza de la bestia.....253
 Ronda nocturna.....243
 Roommates.....**159**, 281
 Ruby Blue.....62, **258**
 Rückenwind.....292
 Rueda de sospechosos.....144, 228, 238, **349**, 718
 Sabiduría garantizada (Erleuchtung Garantiert).....185
 Sagitario.....238, **609**
 Salir del armario (Le placard).....149, **217**
 Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma).....**261**, 294
 Salomé.....124
 Salsa rosa.....**518**
 Saturday Night At The Baths.....194
 Save Me.....250
 Say Uncle.....60, **181**
 Scum.....278, **299**
 Se armó el belén.....156, **365**
 Se buscan Fulmontis.....152, 238, **586**
 Sé infiel y no mires con quién.....147, **489**
 Se necesita chico.....182, **348**
 Sé quién eres.....260, 275, **595**
 Sebastiane.....284, **290**
 Segunda piel.....28, 66, 160, 228, 245, 279, **575**
 Seis gendarmes en fuga (Le gendarme en balade)...148
 Seis grados de separación (Six Degrees of Separation).....278
 Señora Doubtfire, papá de por vida (Mrs. Doubtfire)..158, 217
 Seul contre tous.....306
 Sexy Cat.....84, 152, **388**
 Sexykiller.....153, **670**
 Shampoo.....149
 Shock to the System.....83, **188**
 Short Eyes.....288
 Shortbus.....289
 Si la cosa funciona (Whatever Works).....185
 Si te dicen que caí.....238, **512**
 Simon.....201
 Sin destino (Sorstalanság).....153
 Sin vergüenza.....183, **605**
 Sinatra.....238, **506**
 Sinfín.....156, **649**
 Sitcom.....144
 Sleepers.....**235**, 274
 Smukke Dreng.....**241**, 280
 Soap.....257
 Sobreviviré.....53, **577**
 Socket.....279
 Sodom und Gomorrha.....35
 Sodoma y Gomorra (Sodom and Gomorrah).....37
 Soldier's Girl.....**180**, 276
 Sólo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings).....**108**
 Some of my best friends are.....168
 Soñadores (The Dreamers).....**161**, 287
 Sordid Lives.....248
 Soy un pelele.....669
 Speedway Junky.....**159**, 275
 Spelen of Sterven.....280
 Spetters.....295
 Spinnin'.....28, 54, 183, 200, **660**
 Steam bath.....88
 Stoic.....279, **299**
 Stonewall.....279
 Strange Bedfellows.....149, **217**
 Strapped.....242, **292**
 Strella.....63
 Su hermano (Son frère).....204
 Su otro amor (Making love).....197
 Suave como visón (That Touch of Mink).....147
 Sugar.....**243**, 279
 Sugar Daddies.....210
 Supergolpe en Manhattan (The Anderson Tapes).....158
 Surcos.....24
 Susanna.....238, 264, **545**
 Tal vez... (Peut-être).....226
 Tarde de perros (Dog Day Afternoon).....62, **239**, 257
 Taxi.....154, 238, 274, **549**
 Taxi al W.C (Taxi Zum Klo).....**167**, 289
 Té y simpatía (Tea And Sympathy).....176
 Tearoom.....40
 Tempestad sobre Washington (Advise and Consent)..61, 84, 150, **229**, 270, 278
 Tengo algo que deciros (Mine vaganti).....163
 Tensión sexual no resuelta.....208, 225, **684**
 Teorema.....**144**
 Terca vida.....147, 155, **602**
 Terremoto (Earthquake).....**137**, 272
 That Certain Summer.....201
 That's My Wife.....210
 The Bay Boy.....234
 The Big Lebowski.....153

The Boys of St. Vincent.....	234, 288	Un loco suelto en Hollywood (Down and Out in Beverly Hills).....	153
The Boys of St. Vincent: 15 Years Later.....	234	Un lujo a su alcance.....	398
The Dying Gaul.....	231, 282	Un mauvais fils.....	85, 186
The Event.....	282	Un mondo d'amore.....	192
The Good Shepherd.....	243, 276	Un rolls para Hipólito.....	135, 147, 468
The Hotel New Hampshire.....	187	Un sabor a miel (A Taste of Honey).....	86, 102, 138
The Journey of Jared Price.....	166	Un toque rosa (Touch of Pink).....	164
The Leather Boys.....	86, 144	Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire).....	140, 579
The Masquerader.....	122	Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies).....	127
The Normal Heart.....	85, 282	Una chica entre un millón.....	152, 532
The Ritz.....	149, 216	Una cuestión de amor (Juste une question d'amour).....	163
The Rocky Horror Picture Show.....	130, 214	Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean).....	263, 272
The Second Hundred Years.....	209	Una gota de sangre para morir amando.....	271, 383
The Soilers.....	124, 135	Una gran señora.....	136, 340
The Strange One.....	135, 140, 294	Una historia de amor.....	135 s., 152, 357
The Trip.....	172, 282	Una historia diferente (A Different Story).....	194
The World According to Garp.....	258	Una isla con tomate.....	26, 146, 208, 346
Their First Mistake.....	61, 126, 135, 165, 182, 201, 285	Una jaula de grillos (The Birdcage).....	214
Third Man Out.....	188	Una jornada particular (Una giornata particolare).....	43, 83, 178
Tierno verano de lujurias y azoteas.....	152, 238, 523	Una libélula para cada muerto.....	272, 394
Tiresia.....	63, 276	Una noche en la ópera (A Night at the Opera).....	483
Tiro de gracia (Der Fangschuß).....	84, 266	Una pareja perfecta.....	53, 59, 158, 564
To die for (Heaven's a drag).....	281	Una señora llamada Andrés.....	84, 208, 369, 376
Tobi.....	57	Una vez al año hacerse hippy no hace daño.....	135, 364
Todo está iluminado (Everything Is Illuminated).....	145	Uncut.....	181
Todo lo que tú quieras.....	208, 685	Une Affaire de Goût.....	145, 275
Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar (Every Thing You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask).....	213	Une Histoire Sans Importance.....	60, 189
Todo me pasa a mí.....	603	Uno del millón de muertos.....	152, 420
Todo por la pasta.....	53, 66, 162, 238, 273, 516	Va a ser que nadie es perfecto.....	162, 652
Todo sobre mi madre.....	132, 238, 245, 263, 579	Valentín.....	66, 228, 264, 276, 627
Todos a la cárcel.....	524	Vampire Boys.....	132
Todos somos necesarios.....	155, 228, 336	Veraneo en España.....	207
Together Alone.....	83, 170	Verano de corrupción (Apt Pupil).....	76, 262, 274, 294
Tootsie.....	149, 216	Verbena.....	206
Tormenta de verano (Sommersturm).....	190	Vestida de azul.....	208, 238, 255, 479
Torrente 2: Misión en Marbella.....	569	Vestida para matar (Dressed To Kill).....	263, 272
Torrente 3: El protector.....	236, 570	Vicios pequeños (La cage aux folles).....	70, 201, 214
Torrente 4: Crisis letal.....	571	Víctima (Victim).....	25, 83, 150, 177, 229, 278
Torrente 5: Operación Eurovegas.....	572	Vida de familia.....	173, 183, 200, 665
Torrente, el brazo tonto de la ley.....	135, 208, 568	Vidas al límite (Total Eclipse).....	40, 196
Torzók.....	235	Vii romance.....	267, 277
Totally F**ed Up.....	168	Vingame.....	124
Toto de Arabia.....	155, 228, 352	Violet's Visit.....	201
Tout Contre Léo.....	83, 282	Virilidad a la española.....	398
Traje de etiqueta (Tenue de soirée).....	70, 161, 288	Vito e gli altri.....	241
Transamerica.....	237, 257	Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras).....	275, 623
Tras el cristal.....	57, 132, 235 s., 260, 273, 511	Vivir hasta el fin (The Living End).....	83, 166, 170
Tras el Silencio (Hollow Reed).....	201	Voces en la noche (The Night Listener).....	85, 185
Tres formas de amar (Threesome).....	161	Voleurs de Chevaux.....	277, 297
Trick.....	190	Voor Een Verloren Soldaat.....	191
Trilogía de Nueva York (Torch Song Trilogy).....	168	Vulgar.....	275, 297
Tu vida en 65 minutos.....	162, 658	Walking On Water.....	282
Tuvo la culpa Adán.....	24, 136, 325, 715, 717	Wanderer of the West.....	125, 156
Un altro pianeta.....	198	Whisky y Vodka.....	135, 208, 355
Un amor por ocultar (Un amour à taire).....	43, 83, 85, 179, 276	Whole New Thing.....	60, 193
Un año con 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden).....	63, 257, 278	Wilby Wonderful.....	83, 186
Un año sin amor.....	84, 170, 294	Wild Side.....	161, 255
Un chant d'amour.....	150, 165, 286, 294	Wilde.....	177, 196
Un cuerpo en la nevera (Kvinnen i kjøleskapet).....	277	Wittgenstein.....	183
Un día con Sergio.....	399	X (equis).....	264, 275, 617
Un día vendrá (Years to Come).....	209	XXY.....	173, 253, 661
Un enfant dans la foule.....	191	Y tú quién eres?.....	154
Un fils.....	84, 243, 279	Yentl.....	149
Un final Made in Hollywood (Hollywood Ending).....	153	Yo soy mi propia mujer (Ich bin meine eigene Frau).....	255
Un funeral de muerte (Death at a Funeral).....	227, 281	Yossi.....	61
Un hombre inocente (An Innocent Man).....	273, 296	Yossi & Jagger.....	61
Un hombre llamado Flor de Otoño.....	208, 238, 272, 425		
Un hombre soltero (A Single Man).....	280		

Z.....	261
Zero Patience.....	216
Zombies of Mass Destruction.....	221
Zombis nazis (Død snø).....	132
Zurück auf Los.....	169
¡A mi la legión!.....24, 108, 119, 122, 136, 164, 206,	321
¡Ay Carmela!.....	515
¡Harka!.....24, 51, 108, 160, 164, 182, 270,	319
¡Ja me maaten...!.....	152, 602
¡No firmes más letras, cielo!.....	51, 156, 379
¡Oh, cielos!.....	183, 541
¡Por fin, ya es viernes! (Thank God It's Friday).....	124
¡Qué verde era mi duque!.....	138, 208, 449
¿¡Qué te ha dado esa mujer!?.....	143 , 286
¿Entiendes? (Porquoi pas moi?).....	585
¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita?.....152, 208,	442
¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?..	157, 200, 527
¿Por qué se frotan las patitas?.....	162, 238, 653
¿Qué hacemos con el SIDA? (Ein Virus kennt keine Moral).....	215
¿Qué hacemos con los hijos?.....	152, 361
¿Qué he hecho yo para merecer esto!!.....	228, 481
¿Victor o Victoria? (Victor Victoria).....	149, 216
¿Y tú quién eres?.....	667
... y al tercer año resucitó.....	449

Películas por orden cronológico

1894 - Dickson Experimental Sound Film.....	101 , 107
1912 - Algie, the Miner, de Harry Schenck... 102, 107,	136
1913 - Judith of Bethulia, de David Wark Griffith.....	101
1914 - Florida Enchantment, de Sidney Drew.....	209
1914 - The Masquerader, de Charles Chaplin.....	122
1915 - A Woman, de Charles Chaplin... 122 , 123, 338, 370	
1916 - Behind the screen, de Charly Chaplin.....	224
1916 - Intolerancia (Intolerance), de David Wark Griffith.....	259
1916 - Vingarne, de Mauritz Stiller.....	124
1918 - No quiero ser un hombre (Ich möchte kein Mann sein), de Ernst Lubitsch.....	125
1919 - Diferente a los otros (Anders als die anderen), de Richard Oswald.....42, 84, 125, 165, 174 , 177, 277	
1922 - Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), de F.W. Murnau... 131 , 229, 270	
1922 - Sodom und Gomorrha, de Michael Curtiz.....	35
1922 - Un día vendrá (Years to Come), de Charley Chase.....	209
1923 - Salomé, de Charles Bryant.....	124
1924 - Michael, de Carl Theodor Dreyer..... 60 , 124 , 158, 160, 281	
1925 - El jardín de la alegría (The Pleasure Garden), de Alfred Hitchcock.....	124
1926 - 45 Minutes from Hollywood, de Fred Guiol....	285
1926 - El demonio y la carne (Flesh and the Devil) de Clarence Brown.....	107 , 285
1926 - Hojas de parra (Fig Leaves) de Howard Hawks..	225
1926 - Irene, de Alfred E. Green.....	124 , 182
1926 - On the Front Page, de James Parrott.....	137
1927 - Alas (Wings), de William A. Wellman.....	107 , 285
1927 - Putting Pants on Philip, de Clyde Bruckman..	210 , 285
1927 - Sugar Daddies, de Fred Guiol y Leo McCarey..	210
1927 - The Second Hundred Years, de Fred Guiol... 209	
1927 - Wanderer of the West, de Robin Williamson..	125 , 156
1928 - A Girl in Every Port, de Howard Hawks....61, 108, 134 , 165, 182	
1928 - Geschlecht in Fesseln, de William Dieterle....84, 125, 174 , 229, 277	

1929 - Angora Love, de Lewis R. Foster.....	135 , 165, 237 , 285
1929 - Liberty, de Leo McCarey.....	174 , 237, 285
1929 - Melodía de Broadway (The Broadway Melody), de Harry Beaumont.....	123 , 182
1929 - That's My Wife, de Lloyd French.....	210
1930 - Abraham Lincoln, de David Wark Griffith.....	101
1930 - Asesinato (Murder!), de Alfred Hitchcock.....	137 , 263, 277
1930 - Fantasía del porvenir (Just Imagine), de David Butler.....	209
1930 - La tía de Carlos (Charley's Aunt), de Al Christie..	123
1930 - Noche de duendes, de James Parrott.....	263
1931 - Beau Hunks (Héroes de tachuela), de James W. Horne.....	135
1931 - Drácula (Dracula), de Tod Browning.....	131
1931 - Drácula, de George Melford.....	131 , 229
1931 - El doctor Frankenstein (Frankenstein), de James Whale.....	130 , 270
1931 - El enemigo público (The Public Enemy), de William A. Wellman.....24, 125 , 238, 270	
1931 - El hampa dorada (Little Caesar), de Mervyn LeRoy.....	133 , 158, 160, 229, 237, 267, 270
1932 - Call her Savage, de John Francis Dillon..	124 , 182
1932 - El caserón de las sombras (The Old Dark House), de James Whale.....44, 84, 129 , 280, 294	
1932 - El malvado Zaroff (The Most Dangerous Game), de Ernest B. Schoedsack & Irving Pichel.....	134 , 270
1932 - El signo de la cruz (The Sign of the Cross), de Cecil B. de Mille.....	137
1932 - Freaks (La parada de los monstruos), de Tod Browning.....	252
1932 - Parece que fue ayer (Only Yesterday), de John. M Stall.....	124 , 182
1932 - The Soilers, de Ralph Ceder.....	124, 135
1932 - Their First Mistake, de George Marshall.. 61, 126 , 135, 165, 182, 201, 285	
1933 - Cero en conducta (Zéro de conduite), de Jean Vigo.....	125, 175 , 177, 188, 285
1933 - Lady Lou (She Done Him Wrong), de Lowell Sherman.....	124 , 237
1933 - Lot in Sodom, de James Sibley Watson, Melville Webber.....	36 , 285
1934 - Bar wonder, de Lloyd Bacon.....	124 , 182
1934 - Había una vez dos héroes (Babes in Toyland), de Gus Meins y Charles Rogers.....	210
1934 - La alegre divorciada (The gay divorcee), de Mark Sandrich.....	135 , 158
1934 - La patrulla perdida (The Lost Patrol), de John Ford.....	107
1934 - Myrt And Marge, de Al Boasberg.....	123
1935 - La gran aventura de Silvia (Sylvia Scarlett), de George Cukor.....	123
1935 - La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein), de James Whale.....	130
1935 - Una noche en la ópera (A Night at the Opera), de Sam Wood.....	483
1936 - Carne de fieras, de Armand Guerra.....	24
1936 - El agente secreto (Secret Agent), de Alfred Hitchcock.....	123
1936 - Muñecos infernales (The Devil-Doll), de Tod Browning.....	211
1937 - Es amor lo que busco (It's Love I'm After), de Archie Mayo.....	123
1937 - La gran ilusión (La grande Illusion), de Jean Renoir.....	211
1938 - Alarma en el expreso (The Lady Vanishes), de Alfred Hitchcock.....	134 , 158, 182
1938 - Carmen la de Triana, de Florian Rey.....	565
1938 - Hotel du Nord, de Marcel Carné.....	125 , 182
1938 - La fiera de mi niña (Bringing Up Baby), de Howard Hawks.....	45

- 1938 - Las aventuras de Marco Polo (The Adventures of Marco Polo), de Archie Mayo.....70, **123**
- 1939 - El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln), de John Ford.....101
- 1939 - La regla del juego (La règle du jeu), de Jean Renoir.....125, 145, 182
- 1939 - Los cuatro Robinsones, de Eduardo García Maroto.....136, **318**
- 1939 - Los hijos de la noche, de Benito Perojo...24, 136, 182, **318**
- 1939 - Sólo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings), de Howard Hawks.....108
- 1940 - Rebecca, de Alfred Hitchcock.....455
- 1941 - ¡Harká!, de Carlos Arévalo...24, 51, 108, 160, 164, 182, 270, **319**
- 1941 - Alma de Dios, de Ignacio F. Iguino.....321
- 1941 - El halcón maltés (The Maltese Falcon), de John Huston.....137
- 1941 - Este difunto es un vivo, de Ignacio F. Iguino...206, 321
- 1941 - La tía de Carlos (Charley's Aunt), de Archie Mayo.....123
- 1941 - Verbena, de Edgar Neville.....206
- 1942 - ¡A mi la legión!, de Juan de Orduña...24, 108, 119, 122, 136, 164, 206, **321**
- 1942 - El asesino vive en el 21 (L'Assassin habite...au 21), de Henri-Georges Clouzot.....137, **263**
- 1942 - La culpa del otro, de Ignacio F. Iguino.....24, 70, 207, **321**
- 1942 - Obsesión (Ossessione), de Luchino Visconti...134, 182, **286**
- 1942 - Rojo y negro, de Carlos Arevalo.....24
- 1943 - Boda accidentada, de Ignacio F. Iguino...156, **323**
- 1943 - Deliciosamente tontos, de Juan de Orduña...24, 135, 182, **324**
- 1943 - Tuvo la culpa Adán, de Juan de Orduña...24, 136, 325, 715, 717
- 1944 - El fantasma de Canterville (The Canterville Ghost), de Jules Dassin.....138, 286
- 1944 - El hombre que las enamora, de José María Castellví Marimón.....24, **326**, 716
- 1944 - Iván el terrible (Ivan Groznyy), de Sergei M. Eisenstein.....259
- 1944 - Laura, de Otto Preminger.....270, **285**
- 1945 - Breve encuentro (Brief Encounter), de David Lean.....141
- 1945 - El retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray).....267
- 1945 - El sueño eterno (The Big Sleep), de Howard Hawks.....137
- 1945 - Historia de un detective (Murder, My Sweet) de Edward Dmytryk.....137
- 1945 - La sogá (Rope), de Alfred Hitchcock.....137, **268**
- 1945 - Los últimos de Filipinas, de Antonio Román...108
- 1946 - Audiencia pública, de Florián Rey.....51, 136, **327**
- 1946 - Días sin huella (The Lost Weekend), de Billy Wilder.....140
- 1946 - El emigrado, de Ramón Torrado.....156, **327**
- 1946 - Gilda, de Charles Vidor.....134
- 1947 - El beso de la muerte (The kiss of death), de Henry Hathaway.....134
- 1947 - Encrucijada de odios (Crossfire), de Edward Dmytryk.....140, 179, 270
- 1947 - Fireworks, de Kenneth Anger.....165, 286, **294**
- 1948 - Alemania, año cero (Germania anno zero), de Roberto Rossellini.....233, **240**, 260
- 1948 - Las zapatillas rojas (Red Shoes), de Michael Powell & Emeric Pressburger.....142, 182
- 1948 - Río Rojo (Red river), de Howard Hawks...135, 158
- 1949 - El tercer hombre (The Third Man), de Carol Reed.....143, 182
- 1949 - La novia era él (I Was a Male War Bride), de Howard Hawks.....139
- 1950 - Los chicos terribles (Les enfants terribles), de Jean-Pierre Melville.....143, **277**
- 1950 - Los olvidados, de Luis Buñuel.....112, 233, **241**
- 1950 - Nacida para el mal (Born to Be Bad), de Nicholas Ray.....137
- 1950 - Pequeñeces, de Juan de Orduña.....136, 182, **328**
- 1950 - Un chant d'amour, de Jean Genet...150, 165, **286**, 294
- 1951 - ¿Qué te ha dado esa mujer!?, de Ismael Rodríguez.....143, 286
- 1951 - A.T.M. ¡¡A toda máquina!!, de Ismael Rodríguez...143
- 1951 - Extraños en un tren (Strangers on a Train), de Alfred Hitchcock.....137
- 1951 - Fanfaren der Liebe, de Kurt Hoffmann.....212
- 1951 - La trínca del aire, de Ramón Torrado.....25, 146, 207, **328**
- 1951 - Murmullos en la ciudad (People Will Talk), de Joseph L. Mankiewicz.....134
- 1951 - Surcos, de José Antonio Nieves Conde.....24
- 1951 - Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire), de Elia Kazan.....140, 579
- 1952 - Habitación para tres, de Antonio de Lara...135 s., 146, 207, **329**
- 1952 - Los ojos dejan huellas, de José Luis Sáenz de Heredia.....207, **330**
- 1952 - Río de sangre (The Big Sky), de Howard Hawks.....108
- 1953 - Dos tipos de cuidado, de Ismael Rodríguez...143
- 1953 - El salario del miedo (Le salaire de la peur), de Henri Georges Clouzot.....143, 158, 280
- 1953 - Él, de Luis Buñuel.....110
- 1953 - Glen or Glenda, de Ed Wood.....252, 277
- 1953 - Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes), de Howard Hawks.....286
- 1953 - Los inútiles (I vitelloni), de Federico Fellini...143, 156
- 1953 - Los sobornados (The Big Heat), de Fritz Lang...137
- 1954 - Alta costura, de Luis Marquina...136, 182, **331**, 340
- 1954 - La pícara molinera, de León Klimovsky...26, 146, 207, **331**
- 1954 - Razzia sur la chnouf, de Henri Decoin...150, **238**, 286
- 1955 - Agente especial (The Big Combo), de Joseph Lewis.....134, 238, 271
- 1955 - Al fin solos, de José María Elorrieta.....207, **334**
- 1955 - El guardián del paraíso, de Antonio Ruiz Castillo.....158, 182, 228, **334**
- 1955 - Ensayo de un crimen, de Luis Buñuel.....111
- 1955 - Historias de la radio, de José Luis Sáenz de Heredia.....25, 138, 155, **332**
- 1955 - La lupa (Agencia de investigaciones privadas), de Luis Lucia.....335
- 1955 - La otra vida del Capitán Contreras, de Rafael Gil.....26, 146, **332**
- 1955 - La tentación vive arriba (The Seven Year Itch), de Billy Wilder.....210
- 1955 - Los agentes del quinto grupo, de Ricardo Gascón.....136, 182, 270, **333**
- 1955 - Muerte de un ciclista, de Juan Antonio Bardem...335
- 1955 - Picnic, de Joshua Logan.....70, **139**
- 1955 - Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause), de Nicholas Ray.....83, 86, **95**, 270 s.
- 1956 - Calle Mayor, de Juan Antonio Bardem.....153
- 1956 - El tormento y el éxtasis (The Agony and the Ecstasy), de Carol Reed.....142, 195
- 1956 - La chica del barrio, de Ricardo Nuñez.....337
- 1956 - La vida en un bloc, de Juan Bosch.....155, **336**
- 1956 - Té y simpatía (Tea And Sympathy), de Vicent Minelli.....176
- 1956 - Todos somos necesarios, de José Antonio Nieves Conde.....155, 228, **336**

- 1956 - Veraneo en España, de Miguel Iglesias.....207
 1957 - Anders als du und ich, de Veit Harlan.....150, 233, 247, 286
 1957 - El andén, de Eduardo Manzanos Brochero...135, 337
 1957 - El ojo de cristal, de Antonio Santillán.....136, 337
 1957 - La rana verde, de Josep Maria Forn.....207
 1957 - Las noches de Cabiria (Le notti di Cabiria), de Federico Fellini.....373
 1957 - Los maridos no cenar en casa, de Jerónimo Mihura.....26, 123, 146, 207, 338
 1957 - The Strange One, de Jack Garfein.....135, 140, 294
 1958 - Entierro de un funcionario en primavera, de José María Zabalza.....136, 162, 182, 339
 1958 - La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof), de Richard Brooks.....84, 140, 277, 442
 1958 - Música de ayer, de Juan de Orduña.....208
 1959 - Azafatas con permiso, de Ernesto Arancibia.. 207, 341
 1959 - Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot), de Billy Wilder.....25, 123, 147, 211, 217, 476
 1959 - Confidencias a medianoche (Pillow Talk), de Michael Gordon.....147
 1959 - De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer), de Joseph L. Mankiewicz.....93, 141, 270 s., 284
 1959 - El gafe, de Pedro Luis Ramírez.....146, 339
 1959 - Impulso criminal (Compulsion), de Richard Fleischer.....268
 1959 - Las de Caín, de Antonio Momplet.....341
 1959 - Parque de Madrid, de Enrique Cahen Salaberry.. 146, 340
 1959 - Una gran señora, de Luis César Amadori.....136, 340
 1960 - 091, policía al habla, de José María Forqué.. 152, 342
 1960 - A pleno sol (Plein soleil), de René Clément... 268
 1960 - Don Lucio y el Hermano Pío, de José Antonio Nieves Conde.....238, 341
 1960 - Espartaco (Spartacus), de Stanley Kubrick...195, 265, 286
 1960 - La dulce vida, de Federico Fellini.....144
 1960 - Los juicios de Oscar Wilde (The Trials of Oscar Wilde), de Ken Hughes.....40, 176, 183, 195
 1960 - Mi calle, de Edgar Neville.....342
 1960 - Psicosis (Psycho), de Alfred Hitchcock... 137, 263
 1960 - Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli), de Luchino Visconti.....134, 286
 1961 - Cerrado por asesinato, de José Luis Gamboa.. 156, 344
 1961 - El pobre García, de Tony Leblanc.....346
 1961 - Esplendor en la hierba (Splendor in the Grass), de Elia Kazan.....141
 1961 - Homicidio (Homicidal), de William Castle.....263
 1961 - Juventud a la intemperie, de Ignacio F. Iquino.. 343
 1961 - La calumnia (The Children's Hour), de William Wyler.....25
 1961 - La pandilla de los once, de Pedro Lazaga.....25, 136, 162, 182, 343
 1961 - La primavera romana de la Sra. Stone (The Roman Spring of Mrs. Stone), de José Quintero.....140
 1961 - Les Godelureaux, de Claude Chabrol.....137
 1961 - Pijama para dos (Lover Come Back), de Delbert Mann.....147
 1961 - Un sabor a miel (A Taste of Honey), de Tony Richardson.....86, 102, 138
 1961 - Víctima (Victim), de Basil Dearden.....25, 83, 150, 177, 229, 278
 1962 - Atraco a las tres, de José María Forqué.....342
 1962 - Billy Budd, de Peter Ustinov.....140
 1962 - Diferente, de Luis María Delgado... 25, 66, 93, 135 s., 144, 228, 345
 1962 - El grano de mostaza, de José Luis Sáenz de Heredia.....136, 154, 228, 347
 1962 - Gritos en la noche, de Jesús Franco.....129, 348, 371
 1962 - La cosecha estéril (La commare secca), de Bernardo Bertolucci.....186
 1962 - La habitación en forma de L (The L-Shaped Room), de Bryan Forbes.....144
 1962 - Lawrence of Arabia, de David Lean.. 259, 294, 299
 1962 - Sodoma y Gomorra (Sodom and Gomorrah), de Robert Aldrich.....37
 1962 - Suave como visón (That Touch of Mink), de Delbert Mann.....147
 1962 - Tearoom, de Jones, E. Williams.....40
 1962 - Tempestad sobre Washington (Advise and Consent), de Otto Preminger....61, 84, 150, 229, 270, 278
 1962 - Una isla con tomate, de Tony Leblanc.... 26, 146, 208, 346
 1963 - El ingenuo salvaje (This Sporting Life), de Lindsay Anderson.....144, 286
 1963 - El mundo sigue, de Fernando Fernán-Gómez.. 348
 1963 - Noches de Casablanca, de Henri Decoin.....636
 1963 - Se necesita chico, de Antonio Mercero....182, 348
 1964 - Blowjob, de Andy Warhol.....287
 1964 - Casi un caballero, de José María Forqué.....351
 1964 - El extraño viaje, de Fernando Fernán-Gómez.. 136, 208, 351
 1964 - El gendarme de Saint-Tropez (Le gendarme de Saint-Tropez), de Jean Girault.....148
 1964 - El prestamista (The Pawnbroker), de Sidney Lumet.....239
 1964 - El salario del crimen, de Julio Buchs.....155, 352
 1964 - La chica del trébol, de Sergio Grieco.....157, 351
 1964 - Las amistades particulares (Les amitiés particulières), de Jean Delannoy..60, 150, 177, 188, 234, 270 s.
 1964 - Muere una mujer, de Mario Camus...136, 271, 350
 1964 - Piso de soltero, de Alfonso Balcázar.....146, 158, 208, 349
 1964 - Rueda de sospechosos, de Ramón Fernández.. 144, 228, 238, 349, 718
 1964 - The Leather Boys, de Sidney J. Furie.....86, 144
 1965 - Crimen de doble filo, de José Luis Borau.....136, 353
 1965 - Darling, de John Schlesinger.....153
 1965 - El favor (A Very Special Favor), de Michael Gordon.....137
 1965 - El hombre del Cadillac (Le Corniaud), de Gérard Oury.....287
 1965 - El juego de la oca, de Manuel Summers.....182, 354
 1965 - El tímido, de Pedro Lazaga.....138, 246, 352
 1965 - Estambul 65, de Antonio Isasi-Isasmendi.....138, 208, 354
 1965 - La visita que no tocó el timbre, de Mario Camus.....200
 1965 - Los seres queridos (The Loved One), de Tony Richardson.....137
 1965 - Toto de Arabia, de José Antonio de la Loma.. 155, 228, 352
 1965 - Whisky y Vodka, de Fernando Palacios.. 135, 208, 355
 1966 - 07 con el 2 delante, de Ignacio F. Iquino..156, 355
 1966 - El gran restaurante (Le Grand Restaurant), de Jacques Besnard.....148
 1966 - La gran juerga (La grande vadrouille), de Gérard Oury.....287
 1966 - La tía de Carlos en minifalda, de Augusto Fenollar e Ignacio F. Iquino.....123, 146, 208, 356, 465
 1966 - Llamada para un muerto (The Deadly Affair), de Sidney Lumet.....64
 1966 - Lola, espejo oscuro, de Fernando Merino....136, 356
 1966 - Una historia de amor, de Jorge Grau.. 135 s., 152, 357

- 1967 - ¿Qué hacemos con los hijos? de Pedro Lazaga.. 152, **361**
- 1967 - 40 grados a la sombra, de Mariano Ozores.. 146, 208, **361**
- 1967 - Amor a la española, de Fernando Merino.....360
- 1967 - Capricho (Caprice), de Frank Tashlin.....**263**, 271
- 1967 - Club de solteros, de Pedro Mario Herrero.....162, **358**
- 1967 - Días de viejo color.....715
- 1967 - Días de viejo color, de Pedro Olea.....118, **357**
- 1967 - El baile de los vampiros (The Fearless Vampire Killers), de Roman Polanski.....132
- 1967 - El incidente (The Incident), de Larry Peerce... 162
- 1967 - Mañana será otro día, de Jaime Camino.....136, **360**
- 1967 - Operación Cabaretera, de Mariano Ozores.. 146, 156, 208, **361**
- 1967 - Reflejos en un ojo dorado (Reflections In A Golden Eye), de John Huston.....75, 84, **229**, 265, 286
- 1968 - Amor a todo gas, de Ramón Torrado.....136, **363**
- 1968 - El detective (The Detective), de Gordon Douglas.....75, 84, 120, **222**, 248, 265, 271
- 1968 - El gendarme se casa (Le gendarme se marie), de Jean Girault.....148
- 1968 - El monstruo del armario (Monster in the Closet), de Bob Dahlin.....**132**, 271
- 1968 - El sargento (The Sergeant), de John Flynn... 61, 70, 84, **278**
- 1968 - Flesh, de Paul Morrissey.....**194**, 242
- 1968 - If ..., de Lindsay Anderson.....175
- 1968 - Justine, de George Cukor.....280
- 1968 - La dinamita está servida, de Fernando Merino.. 376
- 1968 - Las ciervas (Les Biches), de Claude Chabrol.. 144
- 1968 - Los productores (The Producers), de Mel Brooks.....212
- 1968 - Los subdesarrollados, de Fernando Merino.. 135, 146, 158, 208, **362**
- 1968 - Operación Mata-Hari, de Mariano Ozores.....155, **362**
- 1968 - Pecados conyugales, de José María Forqué.. 135, 280, **363**
- 1968 - Teorema, de Pier Paolo Pasolini.....**144**
- 1969 - Cowboy de medianoche (Midnight Cowboy), de John Schlesinger.....**242**, 281, 294
- 1969 - De picos pardos a la ciudad, de Ignacio F. Iquino.....156, **365**
- 1969 - Esa mujer, de Mario Camus.....637
- 1969 - Katzelmacher, de Rainer Werner Fassbinder..162
- 1969 - La caída de los dioses (La caduta degli dei), de Luchino Visconti.....43, **138**, 260, 271
- 1969 - La escalera (Staircase), de Stanley Donen....61, **165**
- 1969 - Los farsantes (The Gay Deceivers), de Bruce Kessler.....**148**, 216
- 1969 - Modisto de señoras, de René Cardona Jr.....149
- 1969 - Se armó el belén, de José Luis Sáenz de Heredia.....156, **365**
- 1969 - Una vez al año hacerse hippy no hace daño, de Javier Aguirre.....135, **364**
- 1969 - Z, de Costa Gavras.....261
- 1970 - A la caza (Cruising), de William Friedkin.. 272, **301**
- 1970 - Beyond the Valley of the Dolls, de Russ Meyer.. 263, 271
- 1970 - Carretera asfaltada en dos direcciones (Two-Lane Blacktop), de Monte Hellman.....156
- 1970 - Corrupción de una familia (Something for Everyone), de Harold Prince.....266
- 1970 - Crimen imperfecto, de Fernando Fernán-Gómez.....208, **369**
- 1970 - Dime que me amas, Junie Moon (Tell Me That You Love Me, Junie Moon), de Otto Preminger.....162
- 1970 - El bosque del lobo, de Pedro Olea.....**102**, 253
- 1970 - El Conde Drácula, de Jesús Franco.....129, 131, 271, 348, **371**
- 1970 - El conformista (Il conformista), de Bernardo Bertolucci.....**109**, 234, 271, 294
- 1970 - El pájaro de las plumas de cristal (L'uccello dalle piume di cristallo), de Dario Argento.....258
- 1970 - El topo, de Alejandro Jodorowsky.....300
- 1970 - El triangulito, de José María Forqué.....123, **370**
- 1970 - Entertaining Mr. Sloane, de Douglas Hickox.. 160, 266
- 1970 - Fortune and Men's Eyes, de Harvey Hart.....299
- 1970 - Hola, mamá (Hi mom!), de Brian de Palma.....157
- 1970 - La carta del Kremlin (The Kremlin Letter), de John Huston.....278
- 1970 - La tonta del bote, de Juan de Orduña.....155, **370**
- 1970 - La vida privada de Sherlock Holmes (The Private Life of Sherlock Holmes), de Billy Wilder.....147
- 1970 - Los chicos de la banda (The Boys in the Band), de William Friedkin.....69, **168**
- 1970 - Los extremeños se tocan, de Alfonso Paso... 26, 147, 208, 246, **365**
- 1970 - Muerte en Venecia (Morte a Venezia), de Luchino Visconti.....60, **103**, 144, 234, 281
- 1970 - Myra Breckinridge, de Michael Sarne.....213
- 1970 - No desearás al vecino del quinto, de Ramón Fernández.....26, 105, 119, 208, 228, 361, **367**
- 1970 - Pequeño gran hombre (Little Big Man), de Arthur Penn.....156
- 1970 - Seis gendarmes en fuga (Le gendarme en balade), de Jean Girault.....148
- 1970 - Una señora llamada Andrés, de Julio Buchs...84, 208, **369**, 376
- 1971 - A mí las mujeres ni fu ni fa, de Mariano Ozores.. 51, 246, **375**
- 1971 - Aunque la hormona se vista de seda, de Vicente Escrivá.....30, 246, 352, **372**, 385
- 1971 - Domingo, maldito domingo (Sunday Bloody Sunday), de John Schlesinger.....**160**, 194, 287
- 1971 - El apartamento de la tentación, de Julio Buchs.. 154, **376**
- 1971 - El Dr. Jekyll y su hermana Hyde (Dr. Jekyll And Sister Hyde), de Roy Ward Baker.....263
- 1971 - El gángster (Villain), de Michael Tuchner.....**267**, 294
- 1971 - Extraña amistad (Such Good Friends), de Otto Preminger.....225
- 1971 - La naranja mecánica (A Clockwork Orange), de Stanley Kubrick.....383
- 1971 - Los días de Cabirio, de Fernando Merino.....66, 147, 162, 208, 238, **373**
- 1971 - No desearás la mujer del vecino, de Fernando Merino.....118, 136, **376**
- 1971 - Punto límite, cero (Vanishing Point), de Richard C. Sarafian.....225
- 1971 - Some of my best friends are..., de Mervyn Nelson.....168
- 1971 - Supergolpe en Manhattan (The Anderson Tapes), de Sidney Lumet.....158
- 1972 - Defensa (Deliverance), de John Boorman... 132, 271, **296**
- 1972 - ¡No firmes más letras, cielo!, de Pedro Lazaga.. 51, 156, **379**
- 1972 - Cabaret, de Bob Fosse.....105, **161**, 287
- 1972 - Crónica negra (Un flic), de Jean-Pierre Melville.. 90
- 1972 - Drácula contra Frankenstein, de Jesús Franco (1972).....348, **371**
- 1972 - Frenesí (Frenzy), de Alfred Hitchcock.....**137**, 263
- 1972 - Fríamente, sin motivos personales (The Mechanic), de Michael Winner.....142
- 1972 - La casa de cristal (The Glass House), de Tom Gries.....**266**, 294
- 1972 - La casa de las Chivas, de León Klimovsky....381

- 1972 - La clase dirigente (The Ruling Class), de Peter Medak.....280
- 1972 - La liga no es cosa de hombres, de Ignacio F. Iquino.....146, 208, **380**
- 1972 - La luz del fin del mundo (The Light at the Edge of the World), de Kevin Billington.....141
- 1972 - La mejor manera de andar (La Meilleure Façon de Marcher), de Claude Miller.....158
- 1972 - Ligue story, de Alfonso Paso.....136, 246, **380**
- 1972 - Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury), de Pier Paolo Pasolini.....**38**, 83, 271
- 1972 - Los novios de mi mujer, de Ramón Fernández..378
- 1972 - Mi querida señorita, de Jaime de Armiñán....208, 253, **377**, 661
- 1972 - That Certain Summer, de Lamont Johnson.....201
- 1972 - Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar (Every Thing You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask), de Woody Allen.....213
- 1973 - Aborto criminal, de Ignacio F. Iquino...66, 271, **386**
- 1973 - Buscando al Sr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar), de Richard Brooks.....240
- 1973 - Cannibal Man, de Eloy de la Iglesia.....**381**, 730
- 1973 - Celos, amor y Mercado Común, de Alfonso Paso.....152, 225, **387**
- 1973 - Chacal (The Day of the Jackal) de Fred Zinnemann.....266, 271
- 1973 - El dormilón (Sleeper), de Woody Allen.....153
- 1973 - El espantapájaros (Scarecrow), de Jerry Schatzberg.....298
- 1973 - El portero de noche (Il portiere di notte), de Liliana Cavani.....261, 294
- 1973 - La campana del infierno, de Claudio Guerin...155, **384**, 729
- 1973 - La semana del asesino, de Eloy de la Iglesia..135, 158, 182 s., **381**, 730
- 1973 - La ternura de los lobos (Die Zärtlichkeit der Wölfe), de Ulli Lommel.....84, **268**, 271, 294
- 1973 - Las estrellas están verdes, de Pedro Lazaga..155, **387**
- 1973 - Las señoritas de mala compañía, de José Antonio Nieves Conde.....225, 238, **388**
- 1973 - Lo verde empieza en los pirineos, de Vicente Escrivá.....238, 246, **384**
- 1973 - Los ojos siniestros del doctor Orloff, de Jesús Franco.....271, **385**
- 1973 - Matar o no matar, éste es el problema (Theatre of blood), de Douglas Hickox.....92, 271
- 1973 - No encontré rosas para mi madre, de Francisco Rovira Beleta.....154, 238, **387**
- 1973 - No es bueno que el hombre esté solo, de Pedro Olea.....271, **385**
- 1973 - Norman...Is That You?, de George Schlatter...163
- 1973 - Papillon, de Franklin J. Schaffner.....132, **298**
- 1973 - Sexy Cat, de Julio Pérez Tabernero....84, 152, **388**
- 1973 - Steambath, de Burt Brinckerhoff.....88
- 1973 - Una gota de sangre para morir amando, de Eloy de la Iglesia.....271, **383**
- 1974 - Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán ... y mucha música), de Angelino Fons..147, 208, 246, **392**
- 1974 - A Very Natural Thing, de Christopher Larkin..167, 289
- 1974 - Cinco almohadas para una noche, de Pedro Lazaga.....145, 152, **395**
- 1974 - Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?, de Ramón Fernández.....246, **388**
- 1974 - El insólito embarazo de los Martínez, de Javier Aguirre.....391
- 1974 - El reprimido, de Mariano Ozores.....246, **389**
- 1974 - El trepa (Le Mouton Enragé), de Michel Deville..153
- 1974 - Jenaro el de los 14, de Mariano Ozores.....390
- 1974 - Las obsesiones de Armando, de Luis María Delgado.....84, **393**
- 1974 - Los nuevos españoles, de Roberto Bodegas..394
- 1974 - Odio mi cuerpo, de León Klimovsky..156, 208, **395**
- 1974 - Onofre, de Luis María Delgado....84, 152, 225, **391**
- 1974 - Saturday Night At The Baths, de David Buckley..194
- 1974 - Terremoto (Earthquake).....**137**, 272
- 1974 - Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean), de Richard Rush.....263, **272**
- 1974 - Una libélula para cada muerto, de León Klimovsky.....272, **394**
- 1974 El calzonazos, de Mariano Ozores.....208, **391**
- 1975 - Licencia para matar (The Eiger Sanction), de Clint Eastwood.....272
- 1975 - Amici miei, de Mario Monicelli.....169
- 1975 - El asesino de muñecas, de Miguel Madrid....138, 245, 263, **397**
- 1975 - El funcionario desnudo (The Naked Civil Servant), de Jack Gold.....85, **255**
- 1975 - Juego de amor prohibido, de Eloy de la Iglesia..278, **396**
- 1975 - La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit), de Rainer Werner Fassbinder.....167, 278
- 1975 - La última noche de Boris Grushenko (Love and Death), de Woody Allen.....75
- 1975 - Mandinga, de Richard Fleischer.....260
- 1975 - Shampoo, de Hal Ashby.....149
- 1975 - Tarde de perros (Dog Day Afternoon), de Sidney Lumet.....62, **239**, 257
- 1975 - The Rocky Horror Picture Show, de Jim Sharman.....130, **214**
- 1975 - Un día con Sergio, de Rafael Romero Marchent..399
- 1975 - Un lujo a su alcance, de Ramón Fernández...398
- 1975 - Virilidad a la española, de Francisco Lara Polop.....398
- 1976 - Haz la loca ... no la guerra, de José Truchado..66, 168, 225, 238, **401**
- 1976 - Brutos, sucios y malos (Brutti, sporchi e cattivi), de Ettore Scola.....155
- 1976 - Cambio de sexo, de Vicente Aranda.....238, 256, **399**
- 1976 - Car Wash, de Richard Pryor.....186
- 1976 - Drum, de Steve Carver.....260, 272
- 1976 - El chiste, de Eduardo Manzanos Brochero....84, 129, 157, **405**
- 1976 - El corsario escarlata (Swashbuckler), de James Goldstone.....260, 272
- 1976 - El secreto inconfesable de un chico bien, de Jorge Grau.....136, 246, **408**
- 1976 - Ellas los prefieren locas, de Mariano Ozores..208, **402**
- 1976 - Fulanita y sus menganos, de Pedro Lazaga..409, 719
- 1976 - Johan, de Philippe Vallois.....289
- 1976 - La casa dalle finestre che ridono, de Pupi Avati..263
- 1976 - La otra alcoba, de Eloy de la Iglesia.....410
- 1976 - Las delicias de los verdes años, de Antonio Mercero.....403
- 1976 - Manuela, de Gonzalo García Pelayo.....238, 272, **409**
- 1976 - Marathon man, de John Schlesinger.....142
- 1976 - Mauricio mon amour, de Juan Bosch....208, 246, **403**
- 1976 - Próxima parada, Greenwich Village (Next Stop, Greenwich Village), de Paul Mazursky.....186
- 1976 - Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma), de Pier Paolo Pasolini...261, 294
- 1976 - Sebastiane, de Derek Jarman y Paul Humfress..284, **290**
- 1976 - The Ritz, de Richard Lester.....149, 216

- 1976 - Tiro de gracia (Der Fangschuß), de Volker Schlöndorff.....84, **266**
 1976 - Un enfant dans la foule, de Gérard Blain.....191
 1977 - A un dios desconocido, de Jaime Chávarri.....120, **413**, 727
 1977 - Calígula (Caligola), de Tinto Brass.....195, **265**, 294
 1977 - El despertar de los sentidos, de Manuel Esteba.....246, **418**
 1977 - El transexual, de José Jara.....238, 253, 256, 280, **417**, 661
 1977 - Fiebre del sábado noche (Saturday Night Fever), de John Badham.....154
 1977 - La consecuencia (Die Konsequenz), de Wolfgang Petersen.....60, **178**
 1977 - La Coquito, de Pedro Masó.....152, **420**
 1977 - La cruz de hierro (Cross of Iron), de Sam Peckinpah.....138, 272
 1977 - La guerra de papá, de Antonio Mercero.....56
 1977 - La patrulla de los inmorales (The Choirboys).....157, 272
 1977 - Let Me Die A Woman, de Doris Wishman.....256
 1977 - Los claros motivos del deseo, de Miguel Picazo.....66, **416**
 1977 - Los placeres ocultos, de Eloy de la Iglesia.....26, 238, **410**
 1977 - Mi primer pecado, de Manuel Summers.....57
 1977 - Outrageous!, de Richard Benner.....85, **214**
 1977 - Parranda, de Gonzalo Suárez.....55, 135, 145, 162, 238, 264, 272, **415**
 1977 - Perros callejeros, de José Antonio de la Loma.....436
 1977 - Reina zanahoria, de Gonzalo Suárez.....246, **416**
 1977 - Roba bien sin mirar a quién (Fun with Dick and Jane), de Ted Kotcheff.....257
 1977 - Short Eyes, de Robert M. Young.....288
 1977 - Una jornada particular (Una giornata particolare), de Ettore Scola.....43, 83, **178**
 1977 - Uno del millón de muertos, de Andrés Velasco.....152, **420**
 1978 - ¡Por fin, ya es viernes! (Thank God It's Friday), de Robert Klane.....124
 1978 - Du er ikke alene, de Lasse Nielsen.....188
 1978 - El asesino de Pedralbes, de Gonzalo Herralde.....228, 236, 245, **426**
 1978 - El diputado, de Eloy de la Iglesia.....33, 55, 66, 160, 173, 194, 238, 272, **420**
 1978 - El dossier 51 (Le dossier 51), de Michel Deville.....43, 278, 295
 1978 - El expreso de medianoche (Midnight Express), de Alan Parker.....260, 272, **299**
 1978 - El lugar sin límites, de Arturo Ripstein.....76, **265**, 272, 294
 1978 - Ensalada Baudelaire, de Leopold Pomés.....427
 1978 - La escopeta nacional, de Luis García Berlanga.....426
 1978 - La orgía, de Francesc Bellmunt.....151
 1978 - Los ojos vendados, de Carlos Saura.....145, **428**
 1978 - Nighthawks, de Ron Peck.....167
 1978 - Ocaña retrato intermitente, de Ventura Pons.....208, 238, 255, **423**, 455
 1978 - Rebeldía, de Andrés Velasco.....429
 1978 - Tobi, de Antonio Mercero.....57
 1978 - Un año con 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden), de Rainer Werner Fassbinder.....63, **257**, 278
 1978 - Un hombre llamado Flor de Otoño, de Pedro Olea.....208, 238, 272, **425**
 1978 - Una historia diferente (A Different Story), de Paul Aaron.....194
 1978 - Vicios pequeños (La cage aux folles), de Edouard Molinaro.....70, 201, **214**
 1979 - ¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita?, de Chumy Chúmez.....152, 208, **442**
 1979 - Cuarenta años sin sexo, de Juan Bosch.....173, 246, **430**
 1979 - Das Ende Des Regenbogens, de Uwe Frießner.....242, 278
 1979 - El caminante, de Paul Naschy.....437
 1979 - El sacerdote, de Eloy de la Iglesia.....57, 245, **435**
 1979 - El sexo ataca (1ª jornada), de Manuel Summers.....57, 135, 208, 246, **431**
 1979 - Ernesto, de Salvatore Samperi.....191, 194, 278, **433**, 728
 1979 - Hair, de Milos Forman.....105, **155**
 1979 - Justicia para todos (...And Justice for All), de Norman Jewison.....278
 1979 - La boda del señor cura, de Rafael Gil.....66, 228, **438**
 1979 - La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona, de Ramón Fernández.....183, **440**
 1979 - La mujer perfecta ("10"), de Blake Edwards.....158
 1979 - Los bingueros, de Mariano Ozores.....439
 1979 - Los energéticos, de Mariano Ozores.....135, 145, 160, **440**
 1979 - Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht), de Werner Herzog.....131, 229
 1979 - Olvidar Venecia (Dimenticare Venezia), de Franco Brusati.....194
 1979 - Perros callejeros II, de José Antonio de la Loma.....238, 264, **436**
 1979 - Scum, de Alan Clark.....278, **299**
 1980 - El erótico enmascarado, de Mariano Ozores.....118, 246, **451**
 1980 - ¡Qué verde era mi duque!, de José María Forqué.....138, 208, **449**
 1980 - ... y al tercer año resucitó, de Rafael Gil.....449
 1980 - American Gigolo, de Paul Schrader.....280
 1980 - Berlin Alexanderplatz, de Rainer Werner Fassbinder.....173
 1980 - Chocolate, de Gil Carretero.....238, **445**
 1980 - Cinco tenedores, de Fernando Fernán-Gómez.....183, 453
 1980 - El largo viernes santo (The Long Good Friday), de John Mackenzie.....272, 294
 1980 - Él y él, de Eduardo Manzanos Brochero.....264, 272, **447**
 1980 - F.E.N., de Antonio Hernández.....168, 228, **446**
 1980 - Fama (Fame), de Alan Parker.....84, 162, 214, 248
 1980 - La jaula de las locas (La cage aux folles II), de Édouard Molinaro.....214
 1980 - La quinta del porro, de Francesc Bellmunt.....145, **450**
 1980 - Los fieles sirvientes, de Francesc Betriu.....453
 1980 - Navajeros, de Eloy de la Iglesia.....52, 238, 264, **443**, 718
 1980 - Nijinsky, de Herbert Ross.....165, 183
 1980 - Ópalo de fuego: mercaderes del sexo, de Jesús Franco.....452
 1980 - Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, de Pedro Almodóvar.....53, **442**
 1980 - Spetters, de Paul Verhoeven.....295
 1980 - Un mauvais fils, de Claude Sautet.....85, **186**
 1980 - Une Histoire Sans Importance, de Jacques Duron.....60, **189**
 1980 - Vestida para matar (Dressed To Kill), de Brian de Palma.....263, 272
 1981 - Ángeles gordos (Fat Angels), de Manuel Summers.....152, **457**
 1981 - Barcelona Sur, de Jordi Cadena.....152, **457**
 1981 - Can't Stop The Music, de Nancy Walker.....89, 287
 1981 - El crack, de José Luis Garci.....470
 1981 - El vicario de Olot, de Ventura Pons.....53, 162, 173, 194, **454**
 1981 - Estos Zorros locos, locos, locos (Zorro: The Gay Blade), de Peter Medak.....158
 1981 - Gary Cooper que estás en los cielos, de Pilar Miró.....157, **458**
 1981 - La piel (La pelle), de Liliana Cavani.....241
 1981 - Lucifer (Fear No Evil), de Frank LaLoggia.....132

- 1981 - Manderley, de Jesús Garay.....59, 168, **454**
 1981 - Patrimonio nacional, de Luis García Berlanga...
426
 1981 - Pepe, no me des tormento, de José María
 Gutiérrez Santos.....158, **456**
 1981 - Taxi al W.C (Taxi Zum Klo), de Frank Ripplloh..
167, 289
 1982 - ¿Victor o Victoria? (Victor Victoria), de Blake
 Edwards.....149, **216**
 1982 - Aberraciones sexuales de un diputado, de Justo
 Pastor.....238, **467**
 1982 - Adolescencia, de Germán Lorente.....152, **466**
 1982 - Algo más que colegas (Partners), de James
 Burrows.....159, 186
 1982 - Angelos, de Giorgos Katakouzinis.....272, **301**
 1982 - Antonieta, de Carlos Saura.....272, **462**
 1982 - Colegas, de Eloy de la Iglesia.....52, 238, **463**
 1982 - Corazón de papel, de Roberto Bodegas...272, **466**
 1982 - El primer divorcio, de Mariano Ozores.....147, **468**
 1982 - Gay club, de Ramón Fernández.....173, **455**
 1982 - Hablamos esta noche, de Pilar Miró.....163, 191,
458
 1982 - La colmena, de Mario Camus.....162, 238, **459**
 1982 - La enfermera, el marica y el cachondo de Don
 Peppino (La moglie in bianco... l'amante al pepe), de
 Michele Massimo Tarantini.....138, 147, 208, **469**
 1982 - La tía de Carlos, de Luis María Delgado.....208,
 356, **465**
 1982 - La trampa de la muerte (Deathtrap), de Sidney
 Lumet.....266, 272
 1982 - Laberinto de pasiones, de Pedro Almodóvar...246,
461
 1982 - Los embarazados, de Joaquín Coll Espona....84,
 208, **464**
 1982 - Muerte bajo el sol (Evil Under The Sun), de Guy
 Hamilton.....94
 1982 - Nacional III, de Luis García Berlanga.....426
 1982 - Ni te cases ni te embarques, de Javier Aguirre..
469
 1982 - Querelle, de Rainer Werner Fassbinder...167, 272
 1982 - Su otro amor (Making love), de Arthur Hiller...197
 1982 - The World According to Garp, de George Roy
 Hill.....258
 1982 - Tootsie, de Sydney Pollack.....149, **216**
 1982 - Un rolls para Hipólito, de Juan Bosch...135, 147,
468
 1983 - Feliz Navidad, Mr. Lawrence (Merry Christmas
 Mr. Lawrence), de Nagisa Ōshima.....278
 1983 - Asalto al Banco Central, de Santiago Lapeira..
183, 272, **477**
 1983 - Bad Boys, de Rick Rosenthal.....273, **299**
 1983 - Campamento sangriento (Sleepaway Camp), de
 Robert Hiltzik.....263
 1983 - Desechos (Streamers), de Robert Altman.....162
 1983 - El crack dos, de José Luis Garci.....272, **470**
 1983 - El cuarto hombre (De vierde man), de Paul
 Verhoeven.....280, **301**
 1983 - El currante, de Mariano Ozores.....476
 1983 - El hombre herido (L'homme blessé), de Patrice
 Chéreau.....60, 84, **273**, 294
 1983 - El pico, de Eloy de la Iglesia.....160, **472**
 1983 - El violador violado, de Juan José Porto.....476
 1983 - Huevos revueltos, de Enrique Jiménez Pereira..
147, **475**
 1983 - La sombra del actor (The Dresser), de Peter
 Yates.....159
 1983 - Los caraduros, de Antonio Ozores.....138, **475**
 1983 - Monstruos de hoy (I mostri), de Dino Risi.....144,
 286
 1983 - Que nos quiten lo bailao, de Carles Mira.....208,
474
 1983 - Yentl, de Barbra Streisand.....149
 1984 - ¿Qué he hecho yo para merecer esto!!, de
 Pedro Almodóvar.....228, **481**
 1984 - Algo en que creer (Mass Appeal), de Glenn
 Jordan.....61, **180**
 1984 - El hombre de los lentes de oro (Gli occhiali
 d'oro), de Giuliano Montaldo.....43, 84, **179**, 278
 1984 - El pico 2, de Eloy de la Iglesia...238, 264, 273, **473**
 1984 - La Biblia en pasta, de Manuel Summers.....273,
482
 1984 - La muerte de Mikel, de Imanol Uribe.....53, 228,
 273, **477**
 1984 - La noche más hermosa, de Manuel Gutiérrez
 Aragón.....183, **480**
 1984 - Las alegres chicas de Colsada, de Rafael Gil..
84, 152, **482**
 1984 - Poppers, de José María Castellví...264, 273, **478**
 1984 - The Bay Boy, de Daniel Petrie.....234
 1984 - The Hotel New Hampshire, de Tony Richardson..
187
 1984 - Vestida de azul, de Antonio Giménez Rico....208,
 238, 255, **479**
 1985 - A Chorus Line, de Richard Attenborough.....162
 1985 - Adiós Roberto, de Enrique Dawi.....248
 1985 - Consenting adult, de Gilbert Cates.....84, **249**
 1985 - Coronel Redl (Oberst Redl), de István Szabó..
278
 1985 - Diagnóstico fatal: sida (An Early Frost), de John
 Erman.....169, 281
 1985 - Don Cipote de la Manga, de Gabriel Iglesias..
129, 208, **489**
 1985 - Doña Herlinda y su hijo, de Jaime Humberto
 Hermosillo.....104, 161, **194**, 305
 1985 - El beso de la mujer araña (Kiss of the Spider
 Woman), de Hector Babenco.....273
 1985 - El donante, de Ramón Fernández...129, 147, **483**
 1985 - La corte del faraón, de José Luis García
 Sánchez.....486
 1985 - La jaula de las locas: Ellas se casan (La cage
 aux folles III: 'Elles' se marient), de Georges Lautner..
214
 1985 - La vaquilla, de Luis García Berlanga...52, 162, **487**
 1985 - Madre in Japan, de Francisco Perales.....66, 162,
488
 1985 - Marbella, un golpe de cinco estrellas, de Miguel
 Hermoso.....156, **490**
 1985 - Mi hermosa lavandería (My Beautiful
 Laundrette), de Stephen Frears.....186
 1985 - Mishima: A Life in Four Chapters, de Paul
 Schrader.....183, 278, **284**
 1985 - Noche de miedo (Fright Night), de Tom Holland..
131
 1985 - Otra vuelta de tuerca, de Eloy de la Iglesia...132,
 145, 228, 273, **485**
 1985 - Pesadilla en Elm Street 2 (A Nightmare On Elm
 Street 2), de Jack Sholder.....132, 273
 1985 - Pollo al vinagre (Poulet au vinaigre), de Claude
 Chabrol.....266
 1985 - Sé infiel y no mires con quién, de Fernando
 Trueba.....147, **489**
 1985 - Vidas al límite (Total Eclipse), de Agnieszka
 Holland.....40, 196
 1986 - ¿Qué hacemos con el SIDA? (Ein Virus kennt
 keine Moral), de Rosa von Praunheim.....215
 1986 - Annah y sus hermanas (Annah and Her Sisters),
 de Woody Allen.....153
 1986 - As Is, de Michael Lindsay-Hogg.....169, 281
 1986 - Capullito de alhelí, de Mariano Ozores.....27, 54,
 208, 238, **491**
 1986 - Caravaggio, de Derek Jarman.....183
 1986 - Crónica sentimental en rojo, de Francisco Rovira
 Beleta.....154, 238, **495**
 1986 - Delirios de amor, de Félix Rotaeta y otros.....493
 1986 - El declive del imperio americano (Le déclin de
 l'empire américain), de Denys Arcand.....163
 1986 - El nombre de la rosa (Der Name der Rose), de
 Jean-Jacques Annaud.....132, 278, 280

- 1986 - Hay que deshacer la casa, de José Luis García Sánchez.....225, **494**
 1986 - Il sapore del grano, de Gianni Da Campo.....191
 1986 - La rubia del bar, de Ventura Pons.....158, 238, **493**
 1986 - Manuel y Clemente, de Javier Palmero..145, 182, **492**
 1986 - Matador, de Pedro Almodóvar.....145, 245, **496**
 1986 - Miradas en la despedida (Parting Glances), de Bill Sherwood.....290
 1986 - Otra historia de amor, de Américo Ortiz de Zárate.....57, 83, **197**, 289
 1986 - Traje de etiqueta (Tenue de soirée), de Bertrand Blier.....70, 161, **288**
 1986 - Un loco suelto en Hollywood (Down and Out in Beverly Hills), de Paul Mazursky.....153
 1987 - Ábrete de orejas (Prick Up your Ears), de Stephen Frears.....165, 183, 273
 1987 - Calé, de Carlos Serrano.....503
 1987 - El Lute, camina o revienta, de Vicente Aranda..238, **505**
 1987 - El pecador impecable, de Augusto Martínez Torres.....135, 155, **504**
 1987 - En penumbra, de José Luis Lozano.....145, **499**
 1987 - Golpe al sueño americano (Less than zero), de Marek Kaniévk.....278
 1987 - La chica de la piscina, de Ramón Fernández..118, 147, **504**
 1987 - La estanquera de Vallecas, de Eloy de la Iglesia.....92, **501**
 1987 - La ley del deseo, de Pedro Almodóvar...168, 245, 273, **496**
 1987 - La vida alegre, de Fernando Colomo.....157, 238, **500**
 1987 - Lorca, muerte de un poeta (serie de TV), de Juan Antonio Bardem.....550, **630**
 1987 - Maurice, de James Ivory.....248
 1987 - Moros y cristianos, de Luis García Berlanga..162, 183, **502**
 1987 - Procedimiento ilegal (Stakeout), de John Badham.....155
 1988 - Amanece que no es poco, de José Luis Cuerda..156, **509**
 1988 - Atracción peculiar, de Enrique Carreras.....68
 1988 - Bajarse al moro, de Fernando Colom.....57
 1988 - Canción triste de..., de José Truchado.....52, 66, **508**
 1988 - Los depredadores de la noche, de Jesús Franco.....509
 1988 - Los obsexos, de Mariano Ozores.....208, **507**
 1988 - Matar al Nani, de Roberto Bodegas..152, 238, **508**
 1988 - Remando al viento, de Gonzalo Suárez.....142
 1988 - Sinatra, de Francesc Betriu.....238, **506**
 1988 - Trilogía de Nueva York (Torch Song Trilogy), de Paul Bogart.....168
 1989 - Ander y Yul, de Ana Díez.....183, 238, **513**
 1989 - Coming Out, de Heiner Carow.....62, **171**
 1989 - El baile del pato, de Manuel Iborra.....155, **513**
 1989 - Las cosas del querer, de Jaime Chávarri.....119, 162, 182, **510**
 1989 - Si te dicen que caí, de Vicente Aranda...238, **512**
 1989 - Tras el cristal, de Agustí Villaronga...57, 132, 235 s., 260, 273, **511**
 1989 - Un hombre inocente (An Innocent Man), de Peter Yates.....273, **296**
 1990 - ¡Ay Carmela!, de Carlos Saura.....515
 1990 - An Empty Bed, de Mark Gasper.....168
 1990 - Compañeros inseparables (Longtime Companion), de Norman Rene.....170, 281
 1990 - Disparate nacional, de Mariano Ozores...516, 527
 1990 - Distrito 34: corrupción total (Q & A), de Sidney Lumet.....76, 84, **265**, 273, 294
 1990 - Don Juan, mi querido fantasma, de Antonio Mercero.....156, **516**
 1990 - Estación Lunar 44 (Moon 44), de Roland Emmerich.....278, **297**
 1990 - Europa, Europa, de Agnieszka Holland...158, 273
 1990 - La piel que brilla (The reflecting skin), de Philip Ridley.....278
 1990 - Las edades de Lulú, de Bigas Luna.....160, 240, 264, 273, **514**
 1990 - Muertos de risa, de Álex de la Iglesia.....586
 1990 - Pareja enloquecida busca madre de alquiler, de Mariano Ozores.....147, **515**
 1990 - Spelen of Sterven, de Frank Krom.....280
 1991 - Carne, de Gaspar Noé.....306
 1991 - El almuerzo desnudo (Naked Lunch), de David Cronenberg.....304
 1991 - El lenguaje perdido de las grúas (The Lost Language of Cranes), de Nigel Finch.....78, 83
 1991 - El príncipe de las mareas (The Prince of Tides), de Barbra Streisand.....273, 294, **303**
 1991 - El robo de la joya, de Álvaro Sáenz de Heredia.....156, **518**
 1991 - El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs), de Jonathan Demme.....84, **263**, 273
 1991 - En la boca, no (J'Embrasse Pas), de André Techine.....243
 1991 - Imágenes perdidas, de Vicente Romero.....121
 1991 - La radio pirata (Young Soul Rebels), de Isaac Julien.....273
 1991 - Los gusanos no llevan bufanda, de Javier Elorrieta.....129, **517**
 1991 - Mi Idaho privado (My Own Private Idaho), de Gus Van Sant.....243
 1991 - Nuestros hijos (Our Sons), de John Erman...132, **281**
 1991 - Poison, de Todd Haynes.....302
 1991 - Salsa rosa, de Manuel Gómez Pereira.....518
 1991 - Todo por la pasta, de Enrique Urbizu..53, 66, 162, 238, 273, **516**
 1991 - Together Alone, de P. J. Castellaneta.....83, **170**
 1992 - American Me, de Edward James Olmos..274, **300**
 1992 - Aquí el que no corre, vuela, de Ramón Fernández.....523
 1992 - Bezness, de Nouri Bouzid.....243
 1992 - Chechu y familia, de Álvaro Sáenz de Heredia..520
 1992 - Ciudadano Cohn (Citizen Cohn), de Frank Pierson.....281
 1992 - Compulsión (Swoon), de Tom Kalin.....268
 1992 - Die Blaue Stunde, de Marcel Gisler.....99
 1992 - Drácula de Bram Stoker (Dracula), de Francis Ford Coppola.....131
 1992 - El juego de los mensajes invisibles, de Juan Pinzás.....238, 264, 273, **519**
 1992 - En casa con Claude (Being at Home with Claude), de Jean Beaudin.....273, **305**
 1992 - Juego de lágrimas (The Crying Game), de Neil Jordan.....62, 255
 1992 - La Discesa di Aclà a Floristella, de Aurelio Grimaldi.....241
 1992 - La noche del ejecutor.....524
 1992 - Lakki, de Svend Wam.....76, 132
 1992 - Las noches salvajes (Les Nuits Fauves), de Cyril Collard.....98
 1992 - Los amigos de Peter (Peter's Friends), de Kenneth Branagh.....163
 1992 - Makinavaja, el último choriso, de Carlos Suárez..208, 238, **522**
 1992 - Oliver, Oliver, de Agnieszka Holland.....237
 1992 - Regreso a Maple Drive (Doing Time On Maple Drive), de Ken Olin.....83, **163**
 1992 - The Boys of St. Vincent, de John N. Smith...234, 288
 1992 - Terno verano de lujurias y azoteas, de Jaime Chávarri.....152, 238, **523**
 1992 - Vito e gli altri, de Antonio Capuano.....241

- 1992 - Vivir hasta el fin (The Living End), de Gregg Araki.....83, 166, **170**
- 1992 - Voor Een Verloren Soldaat, de Roeland Kerbosch.....191
- 1992 - Yo soy mi propia mujer (Ich bin meine eigene Frau), de Rosa von Praunheim.....255
- 1993 - ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?, de Manuel Gómez Pereira.....157, 200, 238, **527**
- 1993 - Acción mutante, de Alex de la Iglesia.....238, 274, **526**
- 1993 - El banquete de boda (Xi yan), de Ang Lee...**161**, 164
- 1993 - El laberinto griego, de Rafael Alcázar.....281, **525**
- 1993 - Historias de la puta mili, de Manuel Esteban..152, 238, **526**
- 1993 - Las aventuras de Priscilla, reina del desierto (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert), de Stephan Elliott.....**217**, 257
- 1993 - M. Butterfly, de David Cronenberg.....62
- 1993 - Makinavaja 2, somos peligrosos, de Carlos Suárez.....208, 238, **522**
- 1993 - Pelotazo nacional, de Mariano Ozores.....527
- 1993 - Philadelphia, de Jonathan Demme.....**181**, 281
- 1993 - Prinz in Hölleland, de Michael Stock.....**83**, 279
- 1993 - Señora Doubtfire, papá de por vida (Mrs. Doubtfire), de Chris Columbus.....**158**, 217
- 1993 - Smukke Dreng, de Carsten Sønder.....**241**, 280
- 1993 - The Boys of St. Vincent: 15 Years Later, de John N. Smith.....234
- 1993 - Todos a la cárcel, de Luis García Berlanga.....524
- 1993 - Totally F***ed Up, de Gregg Araki.....168
- 1993 - Wittgenstein, de Derek Jarman.....183
- 1993 - Zero Patience, de John Greyson.....216
- 1994 - Alegre ma non troppo, de Fernando Colomo..194, 246, **528**
- 1994 - Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral), de Mike Newell.....**226**, 281
- 1994 - Ed Wood, de Tim Burton.....252
- 1994 - El hombre deseado (Der bewegte Mann), de Sönke Wortmann.....159
- 1994 - Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire), de Neil Jordan.....**131**, 288
- 1994 - Frankenstein de Mary Shelley (Frankenstein), de Kenneth Branagh.....**130**, 294
- 1994 - Fresa y chocolate, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.....120, 158, 165, 173, **529**, 691
- 1994 - La tabla de Flandes, de Jim McBride.. 28, 274, **531**
- 1994 - Los juncos salvajes (Les roseaux sauvages), de André Téchiné.....162
- 1994 - Nosotros dos (The Sum of Us), de Geoff Burton y Kevin Dowling.....187
- 1994 - Prêt-à-Porter, de Robert Altman.....162
- 1994 - Priest, de Antonia Bird.....180
- 1994 - Pulp Fiction, de Quentin Tarantino... **37**, 274, 294, 296
- 1994 - Roommates, de Alan Metzger.....**159**, 281
- 1994 - To die for (Heaven's a drag), de Peter Mackenzie Litten.....281
- 1994 - Tres formas de amar (Threesome), de Andrew Fleming.....161
- 1994 - Una chica entre un millón, de Álvaro Sáenz de Heredia.....152, **532**
- 1995 - ¡Oh, cielos!, de Ricardo Franco.....183, **541**
- 1995 - Belle al bar (Julio-Julia), de Alessandro Benvenuti.....159
- 1995 - Boca a boca, de Manuel Gómez Pereira... 28, 66, 225, **535**
- 1995 - Braveheart, de Mel Gibson.....**260**, 274
- 1995 - Brujas, de Álvaro Fernández Armero.....542
- 1995 - Carrington, de Christopher Hampton.....**196**, 632
- 1995 - Chevrolet, de Javier Maqua.....238, **559**
- 1995 - Der Totmacher, de Romuald kalmakar.....269
- 1995 - El celuloide oculto (The Celluloid Closet), de Rob Epstein y Jeffrey Friedman.....101, 107
- 1995 - El palomo cojo, de Jaime de Armiñán.....52, 163, **532**
- 1995 - El Rey del río, de Manuel Gutierrez Aragón.. 129, 228, 238, **543**
- 1995 - El último viaje de Robert Rylands, de Gracia Querejeta.....274, **540**
- 1995 - Fall Time, de Paul Warner.....83, **240**, 274, 294
- 1995 - Flirt, de Hal Hartley.....161
- 1995 - Gracias por todo (A Wong Foo), de Beeban Kidron.....**218**, 255
- 1995 - Gran Slalom, de Jaime Chávarri.....147, 238, **541**
- 1995 - Historias del Kronen, de Montxo Armendáriz..119, 264, 274, **537**
- 1995 - Hotel y domicilio, de Ernesto del Río.. 28, 52, 238, 274, **534**
- 1995 - La ley de la frontera, de Adolfo Aristarain.....147, **544**
- 1995 - Las cosas del querer 2, de Jaime Chávarri... 274, **542**
- 1995 - Lie Down with Dogs, de Wally White.....**168**, 289
- 1995 - Morirás en Chafarinas, de Pedro Olea... 162, 274, **539**
- 1995 - No olvides que vas a morir (N'oubliez pas que tu vas mourir), de Xavier Beauvois.....240
- 1995 - Pasolini, un delitto italiano, de Marco Tullio Giordana.....261
- 1995 - Pensionat Oskar, de Susanne Bier.....60, **230**
- 1995 - Stonewall, de Nigel Finch.....279
- 1995 - Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies).....127
- 1996 - A veces es difícil ser un hombre (Echte Kerle), de Rolf Silber.....81
- 1996 - Bambola, de Bigas Luna.....238, 295, **544**
- 1996 - Beautiful Thing, de Hettie MacDonald.....60, **189**
- 1996 - Cosas que nunca te dije, de Isabel Coixe.....548
- 1996 - Crash, de David Cronenberg.....274, **304**
- 1996 - El condón asesino (Kondom des Grauens), de Martin Walz.....218
- 1996 - Fiesta de despedida (It's My Party), de Randal Kleiser.....282
- 1996 - Fotos, de Elio Quiroga.....279, **546**
- 1996 - Get Real, de Simon Shore.....162
- 1996 - Hombres, hombres, hombres (Uomini uomini uomini), de Christian De Sica.....169
- 1996 - Hustler White, de Bruce LaBruce y Rick Castro..243
- 1996 - Johns, de Scott Silver.....**243**, 274
- 1996 - Kavafis (Kavafēs), de Yannis Smaragdis.....183
- 1996 - La fuerza del amor (The twilight of the gods), de Ross Kagan Marks.....244
- 1996 - Marciando nel buio, de Massimo Spano.....279
- 1996 - Más que amor frenesí, de Alfonso Albacete.. 208, **547**
- 1996 - Muerte en Granada, de Marcos Zurinaga... 182, 274, **550**, 630
- 1996 - No todas las chicas sois iguales (Different for girls), de Richard Spence.....258
- 1996 - Pédale douce, de Gabriel Aghion.....202
- 1996 - Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí, de Félix Sabroso y Dunia Ayuso.....66, 274, **548**
- 1996 - Pianese Nunzio, 14 anni a maggio, de Antonio Capuano.....191
- 1996 - Sleepers, de Barry Levinson.....**235**, 274
- 1996 - Susanna, de Antonio Chavarrias.....238, 264, **545**
- 1996 - Taxi, de Carlos Saura.....154, 238, 274, **549**
- 1996 - Tras el Silencio (Hollow Reed), de Angela Pope..201
- 1996 - Una jaula de grillos (The Birdcage), de Mike Nichols.....214
- 1997 - 99.9. La frecuencia del terror, de Agustí Villaronga.....274, **556**
- 1997 - A River Made To Drown In, de James Merendino.....282

- 1997 - All the Rage, de Roland Tec.....166
 1997 - Amor de hombre, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra.....168, **551**
 1997 - Bent, de Sean Mathias.....43, 83, **179**, 274
 1997 - Caricias, de Ventura Pons.....204, **554**
 1997 - Contracorriente (The Butcher Boy), de Neil Jordan.....234
 1997 - Cosas que dejé en la Habana, de Manuel Gutiérrez Aragón.....**563**
 1997 - Cuernos de espuma, de Manuel Toledano....282, **562**
 1997 - El jardín colgante (The Hanging Garden), de Thom Fitzgerald.....163
 1997 - Full Monty, de Peter Cattaneo.....586
 1997 - Gracias por la propina, de Francesc Bellmunt.....29, 163, 173, 183, **560**
 1997 - Hamam, el baño turco, de Ferzan Ozpetek....**552**
 1997 - Hamam, el baño turco, de Ferzan Ozpetek....274
 1997 - La boda de mi mejor amigo (My Best Friends Wedding), de P.J. Hogan.....**158**
 1997 - La fobia de Homero (Homer's Phobia). Los Simpsons Nº 15, 8ª temporada.....73
 1997 - La velocidad de la vida (The Velocity Of Gary), de Dan Ireland (1997).....282
 1997 - La ville dont le prince est un enfant, de Christophe Malavoy.....234
 1997 - Limpieza en seco, de Anne Fontaine.....66, 160, 228, 274, **561**
 1997 - Love! Valour! Compassion!, de Joe Mantello..170
 1997 - Mandragora, de Wiktor Grodecki.....**241**, 280
 1997 - Martín (Hache), de Adolfo Aristarain.....53, **557**
 1997 - Medianoche en el jardín del bien y del mal (Midnight in the Garden of Good and Evil), de Clint Eastwood.....**267**, 274
 1997 - Mejor... imposible (As Good as It Gets), de James L. Brooks.....162
 1997 - Mi vida en Rosa (Ma vie en rose), de Alain Berliner.....181
 1997 - Pajarico, de Carlos Saura.....54, 163, **558**
 1997 - Uncut, de John Greyson.....181
 1997 - Violet's Visit, de Richard Turner.....201
 1997 - Wilde, de Brian Gilbert.....**177**, 196
 1998 - 2 por 4 (2by4), de Jimmy Smallhorne.....236
 1998 - Alice y Martin, de André Téchiné.....157, **572**
 1998 - Amantes criminales (Les Amants Criminels), de François Ozon.....291
 1998 - American History X, de Tony Kaye.....**262**, 294
 1998 - Apo tin akri tis polis, de Constantine Giannaris.....243
 1998 - Celebración (Festen), de Thomas Vinterberg.....235
 1998 - ChaChaCha, de Antonio del Real.....136, **566**
 1998 - Dioses y monstruos (Gods and Monsters), de Bill Condon.....183, **279**, 294
 1998 - Edge of Seventeen, de David Moreton.....190
 1998 - El faro del sur, de Eduardo Mignogna.....157, **573**
 1998 - El trio (Das trio), de Hermine Huntgeburth.....83, **161**, 194, 280
 1998 - F. est un salaud, de Marcel Gisler.....83, **165**, 279
 1998 - Happiness, de Todd Solondz.....236
 1998 - Hotel Room, de Cesc Gay y Daniel Gimelber.....279, **567**
 1998 - Jugando con el corazón (Playing By Heart), de Willard Carroll.....282
 1998 - L'homme est une femme comme les autres... 195
 1998 - La niña de tus ojos, de Fernando Trueba.....162, **565**
 1998 - Las aventuras de Sebastian Cole (The Adventures of Sebastian Cole), de Tod Williams.... **257**, 280
 1998 - No se lo digas a nadie, de Francisco J. Lombardi.....53, 196, **566**
 1998 - Seul contre tous, de Gaspar Noé.....306
 1998 - Sitcom, de François Ozon.....144
 1998 - The Big Lebowski, de Joel Coen.....153
 1998 - Torrente, el brazo tonto de la ley, de Santiago Segura.....135, 208, **568**
 1998 - Una pareja perfecta, de Francesc Betriu... 53, 59, 158, **564**
 1998 - Verano de corrupción (Apt Pupil), de Bryan Singer.....76, **262**, 274, 294
 1999 - ¿Entiendes? (Porquoi pas moi?), de Stéphane Giusti.....585
 1999 - American Beauty, de Sam Mendes.....76, **262**, 275
 1999 - Amigo/Amado (Amic/Amat), de Ventura Pons.....238, 279, **576**
 1999 - Ataque verbal, de Miguel Albaladejo.....587
 1999 - Beau Travail, de Claire Denis.....**109**, 288
 1999 - Der Einstein des Sex, de Rosa von Praunheim.....85, **173**, 183, **255**
 1999 - El despertar de la inocencia (Story of a Bad Boy), de Tom Donaghy.....190
 1999 - El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley), de Anthony Minghella.....84, **268**, 275, 294
 1999 - Érase otra vez (Era outra vez), de Juan Pinzás.....**580**
 1999 - Lola + Bilidikid, de Kutlug Ataman.....**223**, 275
 1999 - Magnolia, de Paul Thomas Anderson.....162
 1999 - Marta y alrededores, de Nacho Pérez de la Paz.....54, **583**
 1999 - Nadie es perfecto (Flawless), de Joel Schumacher.....159
 1999 - Novios, de Joaquín Oristrell.....584
 1999 - Oriente es oriente (East Is East), de Damien O'Donnell.....164
 1999 - Pásate a la pasta, de Antonello de Leo..119, 173, 194, **573**
 1999 - Rites of Passage, de Victor Salva.....83, **163**
 1999 - Se buscan Fulmontis, de Álex Calvo-Sotelo..152, 238, **586**
 1999 - Segunda piel, de Gerardo Vera... 28, 66, 160, 228, 245, 279, **575**
 1999 - Sobreviviré, de Alfonso Albacete.....53, **577**
 1999 - Speedway Junky, de Nickolas Perry.....**159**, 275
 1999 - Tal vez... (Peut-être), de Cédric Klapisch.....226
 1999 - Todo sobre mi madre, de Pedro Almodóvar..132, 238, 245, 263, **579**
 1999 - Trick, de Jim Fall.....190
 2000 - Una cuestión de amor (Juste une question d'amour), de Christian Faure.....163
 2000 - Nosotras, de Judith Colell.....53, **595**
 2000 - ¡Ja me maaten...!, de Juan Muñoz.....152, **602**
 2000 - Algo casi perfecto (The Next Best Thing), de John Schlesinger.....202
 2000 - Almejas y mejillones, de Marcos Carnevale....54, 238, **592**
 2000 - And Then Came Summer, de Jeff London.....190
 2000 - Animal Factory, de Steve Buscemi.....275, **297**
 2000 - Antes que anochezca (Before Night Falls), de Julian Schnabel.....183, **282**
 2000 - Báilame el agua, de Josecho San Mateo..54, 225, 275, **598**
 2000 - Billy Elliot (quiero bailar), de Stephen Daldry..70, **95**
 2000 - Cronicamente Inviável, de Sergio Bianchi.....162
 2000 - Divertimento, de José García Hernández.....596
 2000 - Drôle de Félix, de Olivier Ducastel y Jacques Martineau.....187
 2000 - Eban and Charley, de James Bolton.....192
 2000 - El bola, de Achero Mañas.....157, **603**
 2000 - El club de los corazones rotos (The Broken Hearts Club), de Greg Berlanti.....169
 2000 - El hijo perfecto (The Perfect Son), de Leonard Farlinger.....282
 2000 - El mar, de Agustí Villaronga.....264, 275, **588**
 2000 - El misterio de la villa (Up to the Villa), de Philip Hass.....153

- 2000 - Exorcismos, de Jaime Humberto Hermosillo... 195, 279, **305**
- 2000 - Get Your Stuff, de Max Mitchell... 202
- 2000 - Gotas de agua sobre piedras calientes (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes), de François Ozon... **76**, 279
- 2000 - Juntos (Tillsammans), de Lukas Moodysson... 163
- 2000 - Km.0, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra... 162, **589**
- 2000 - Krámpack, de Cesc Gay... 28, 52, 60, 158, **593**
- 2000 - La Virgen de los Sicarios, de Barbet Schroeder... 238, 275, **599**
- 2000 - Me da igual, de David Gordon... 52, 282, **590**
- 2000 - O Fantasma, de João Pedro Rodrigues... 168
- 2000 - Obra maestra, de David Trueba... 155, **602**
- 2000 - Plata quemada, de Marcelo Piñeyro... 120, 238, 275, **600**
- 2000 - Sabiduría garantizada (Erleuchtung Garantiert), de Doris Dörrie... 185
- 2000 - Sé quién eres, de Patricia Ferreira... 260, 275, **595**
- 2000 - Sordid Lives, de Del Shores... 248
- 2000 - Terca vida, de Fernando Huertas... 147, 155, **602**
- 2000 - The Journey of Jared Price, de Dustin Lance Black... 166
- 2000 - Une Affaire de Goût, de Bernard Rapp... **145**, 275
- 2000 - Vulgar, de Bryan Johnson... 275, **297**
- 2000 - Zurück auf Los, de Pierre Sanoussi-Bliss... 169
- 2001 - Bernie et ses petites contrariétés, de Bruno Chiche... 161
- 2001 - Ce vieux rêve qui bouge, de Alain Guiraudie... 169
- 2001 - Change moi ma vie, de Liria Bégéja... 83, **243**, 279
- 2001 - Circuit, de Dirk Shafer... 94
- 2001 - Corazones desenfrenados (Lawless Heart), de Tom Hunsinger... 281
- 2001 - El cielo abierto, de Miguel Albaladejo... 157, **610**
- 2001 - El hada ignorante (Le fate ignoranti), de Ferzan Ozpetek... 163, **280**
- 2001 - El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There), de Joel Coen... 153, 275
- 2001 - El paraíso ya no es lo que era, de Francesc Betriu... 611
- 2001 - En Kort En Lang, de Hella Joof... 161
- 2001 - Giorni, de Laura Muscardin... 84, **170**, 282
- 2001 - Gosford Park, de Robert Altman... 145
- 2001 - Hedwig and the Angry Inch, de John Cameron Mitchell... 63, **257**
- 2001 - I love you baby, de Alfonso Albacete... 52, **607**
- 2001 - L.I.E., de Michael Cuesta... **192**, 275
- 2001 - La otra pareja (All Over the Guy), de Julie Davis... 187
- 2001 - Princesa, la storia di un travestito, de Henrique Goldman... 62, **256**
- 2001 - Return to Innocence, de Rocky Costanzo... 60, **181**, **279**
- 2001 - Sagitario, de Vicente Molina Foix... 238, **609**
- 2001 - Salir del armario (Le placard), de Francis Veber... 149, **217**
- 2001 - Sin vergüenza, de Joaquín Oristrell... 183, **605**
- 2001 - Todo me pasa a mí, de Miguel García Borda... 603
- 2001 - Torrente 2: Misión en Marbella, de Santiago Segura... 569
- 2001 - Torzók, de Árpád Sopsits... 235
- 2001 - Vampire Boys, de Charlie Vaughn... 132
- 2002 - Al caer la noche (The Badge), de Robby Henson... 275
- 2002 - Amor sin condiciones (Unconditional Love), de P.J. Hogan... **227**, 276
- 2002 - Apasionados, de Juan José Jusid... 622
- 2002 - Breaking the Cycle, de Dominick Brascia... 166
- 2002 - Chouchou, de Merzak Allouache... 255
- 2002 - Dahmer, de David Jakobson... **269**, 275
- 2002 - Desenfocado (Autofocus), de Paul Schrader... 267
- 2002 - Días de boda, de Juan Pinzás... 581
- 2002 - El buen ladrón (The Good Thief), de Neil Jordan... 99
- 2002 - El crimen de Laramie (The Laramie Project), de Moises Kaufman... **180**, 275
- 2002 - El deseo de ser piel roja, de Alfonso Ungria... 154, **621**
- 2002 - El embalsamador (L'imbalsamatore), de Matteo Garrone... 132, **231**, 276
- 2002 - El juego de Ripley (Ripley's Game), de Liliana Cavani... 153, 275
- 2002 - El otro lado de la cama, de Emilio Martínez-Lázaro... 619
- 2002 - El otro lado de la vida (Sling Blade), de Billy Bob Thornton... 158
- 2002 - El sueño de Ibiza, de Igor Fioravanti... 282, **615**
- 2002 - Embrassez Qui Vous Voudrez, de Michel Blanc... 163
- 2002 - En la ciudad sin límites, de Antonio Hernández... 281, **611**
- 2002 - Fixing Frank, de Michael Selditch... 249
- 2002 - Führer Ex, de Winfried Bonengel... 276, **297**
- 2002 - Ha-Buah, de Eytan Fox... 163
- 2002 - Hable con ella, de Pedro Almodóvar... 147, **620**
- 2002 - Il più bel giorno della mia vita, de Cristina Comencini... 163
- 2002 - Irreversible (Irréversible), de Gaspar Noé... 276, **306**
- 2002 - La caja 507, de Enrique Urbizu... 152, 228, **621**
- 2002 - La compasión del diablo, de Paco Siurana... 264, 275, **616**
- 2002 - Le hasard fait bien les choses, de Lorenzo Gabriele... 202
- 2002 - Leaving Metropolis, de Brad Fraser... 62, 83, **90**, 257
- 2002 - Lejos del cielo (Far from Heaven), de Todd Haynes... 84, **249**
- 2002 - Lisistrata, de Francesc Bellmunt... 52, 208, **613**
- 2002 - Madame Satã, de Karim Ainouz... 86, **184**
- 2002 - Manjar de amor, de Ventura Pons... 614
- 2002 - Mucha sangre, de Pepe de las Heras... 129, 275, **618**
- 2002 - No Night Is Too Long, de Tom Shankland... **267**, 276
- 2002 - Okay, de Jesper W. Nielsen... 203
- 2002 - Piedras, de Ramón Salazar... 622
- 2002 - Su hermano (Son frère), de Patrice Chéreau... 204
- 2002 - The Trip, de Miles Swain... **172**, 282
- 2002 - Tiresia, de Bertrand Bonello... 63, 276
- 2002 - Tout Contre Léo, de Christophe Honoré... 83, 282
- 2002 - Un final Made in Hollywood (Hollywood Ending), de Woody Allen... 153
- 2002 - Un mondo d'amore, de Aurelio Grimaldi... 192
- 2002 - Walking On Water, de Tony Ayres... 282
- 2002 - X (equis), de Luis Marías Amondo... 264, 275, **617**
- 2002 - Yossi & Jagger, de Eytan Fox... 61
- 2003 - Dos tipos duros, de Juan Martínez Moreno... 238, 276, **625**
- 2003 - 7 años de matrimonio (7 ans de mariage), de Didier Bourdon... 153
- 2003 - Al sur de Granada, de Fernando Colomo... 196, **632**
- 2003 - De niños (De nens), de Joaquín Jordá... 59, 173, 228, 245, **629**
- 2003 - Descongélate, de Félix Sabroso y Nunia Ayaso... 153, **633**
- 2003 - Detrás de la puerta roja (Behind The Red Door), de Matia Karrell... 282
- 2003 - El oro de Moscú, de Jesús Bonilla... 153, **624**
- 2003 - El Polaquito, de Juan Carlos Desanzo... 228, **631**
- 2003 - Elephant, de Gus Van Sant... **269**, 279
- 2003 - La fiesta, de Manuel Sanabria... 633
- 2003 - La luz prodigiosa, de Miguel Hermoso... 183, 550, **630**
- 2003 - La ventana de enfrente (La finestra di fronte), de Ferzan Ozpetek... 83, **162**, 276

- 2003 - Le soleil assassiné, de Abdelkrim Bahloul.....86, 184, 276
- 2003 - Los niños de San Judas (Song for a Raggy Boy), de Aisling Walsh.....235
- 2003 - Los novios búlgaros, de Eloy de la iglesia.....53, 168, 238, **626**
- 2003 - Mambo italiano, de Emile Gaudreaut.....164
- 2003 - Mil nubes de paz cercan el cielo, de Julián Hernández.....168
- 2003 - Moritz, de Stefan Haupt.....202
- 2003 - Mr. Smith Gets a Hustler, de Ian McCrudden.....243
- 2003 - Mystic River, de Clint Eastwood.....237, 276, 294
- 2003 - Nada fácil (Pas si grave), de Bernard Rapp.....145, **631**
- 2003 - Normal, de Jane Anderson.....257
- 2003 - Noviembre, de Achero Mañas.....152, **633**
- 2003 - Oxygono, de Thanasis Papathanasiou y Michalis Reppas.....83, 276, **307**
- 2003 - Padre e hijo (Otets i syn), de Aleksandr Sokurov.....145, 288
- 2003 - Proteus, de John Greyson.....40, 83, 276
- 2003 - Soldier's Girl, de Frank Pierson.....180, 276
- 2003 - Soñadores (The Dreamers), de Bernardo Bertolucci.....161, 287
- 2003 - Un fils, de Amal Bedjaoui.....84, **243**, 279
- 2003 - Valentín, de Juan Luis Iborra.....66, 228, 264, 276, **627**
- 2003 - Vivancos 3 (Si gusta haremos las dos primeras), de Albert Saguer.....275, **623**
- 2004 - La mala educación, de Pedro Almodóvar.....120, 168, 228, 236, 264, 276, **635**
- 2004 - 5 x 2, de François Ozon.....198
- 2004 - Agnes und seine Bruder, de Oskar Roehler (2004).....162
- 2004 - Alejandro Magno (Alexander), de Oliver Stone.....196
- 2004 - Atracción fatal (The 24th Day).....170
- 2004 - Brother to Brother, de Rodney Evans.....181
- 2004 - Cachorro, de Miguel Albaladejo.....28, 200, **634**
- 2004 - Calvario (Calvaire), de Fabrice Du Welz.....132
- 2004 - Caminar sobre las aguas (Walk on Water), de Eytan Fox.....159
- 2004 - Cowboys & Angels, de David Gleeson.....186
- 2004 - Crimen perfecto, de Alex de la Iglesia.....129, 276, **640**
- 2004 - El intruso (Enduring Love), de Roger Michell.....84, 132, **231**, 294
- 2004 - El leñador (The Woodsman), de Nicole Kassell.....235
- 2004 - El misterio de los almendros, de Jaime Humberto Hermosillo.....149
- 2004 - F.B.I.: Frikis Buscan Incordiar, de Javier Cárdenas.....642
- 2004 - Garçon stupide, de Lionel Baier.....168
- 2004 - Gefangen, de Jörg Andreas.....291
- 2004 - Harry + Max, de Christopher Munch.....204
- 2004 - HellBent, de Paul Etheredge.....276, **308**
- 2004 - Hildes Reise, de Christof Vorster.....282
- 2004 - Jack, de Lee Rose.....201
- 2004 - Kinsey, de Bill Condon.....49, 85, 196
- 2004 - L'ennemi Naturel, de Pierre-Erwan Guillaume.....230, 288
- 2004 - La mirada violeta, de Nacho Pérez de la Paz.....157, **639**
- 2004 - Männer wie wir, de Sherry Horman.....82
- 2004 - Oscura inocencia (Mysterious Skin), de Gregg Araki.....237, 243, 294
- 2004 - Perfecto amor equivocado, de Gerardo Chijona.....641
- 2004 - Romasanta, la caza de la bestia, de Paco Plaza.....253
- 2004 - Simon, de Eddy Terstall.....201
- 2004 - Strange Bedfellows, de Dean Murphy.....149, **217**
- 2004 - Sugar, de John Palmer.....243, 279
- 2004 - Tormenta de verano (Sommersturm), de Marco Kreuzpaintner.....190
- 2004 - Un año sin amor, de Anahí Berneri.....84, **170**, 294
- 2004 - Wilby Wonderful, de Daniel MacIvor.....83, **186**
- 2004 - Wild Side, de Sébastien Lifshitz.....161, 255
- 2005 - 20 centímetros, de Ramón Salazar.....66, 208, 238, 256, **647**
- 2005 - 90 millas, de Francisco Rodríguez.....183, 280, **649**
- 2005 - Adam & Steve, de Craig Chester.....187
- 2005 - C.R.A.Z.Y., de Jean-Marc Vallée.....83, **163**
- 2005 - Capote, de Bennett Miller.....184
- 2005 - Chicken Tikka Masala, de Harmage Singh Kalirai.....164
- 2005 - Crustaces et Coquillages, de Olivier Ducastel.....198
- 2005 - Dentro o fuera (In & Out), de Frank Oz.....78
- 2005 - Desayuno en Plutón (Breakfast On Pluto), de Neil Jordan.....62, 255
- 2005 - Edmond, de Stuart Gordon.....240
- 2005 - Eighteen, de Richard Bell.....236
- 2005 - El Calentito, de Chus Gutiérrez.....119, 173, 256, **643**
- 2005 - El desenlace, de Juan Pinzás.....582
- 2005 - El tiempo que queda (Le temps qui reste), de François Ozon.....281
- 2005 - En terreno vedado (Brokeback Mountain), de Ang Lee.....76, 276
- 2005 - Fuera del vestuario (Strákarnir okkar), de Róbert I. Douglas.....82
- 2005 - Hate Crime, de Tommy Stovall.....276
- 2005 - Homo Father, de Piotr Matwiejczyk.....181
- 2005 - Hotmilk, de Ricardo Bofill.....648
- 2005 - Imágenes prohibidas, de Vicente Romero.....23
- 2005 - Inconscientes, de Joaquín Oristrell.....228, 280, **638**
- 2005 - Kiss Kiss Bang Bang, de Shane Black.....186
- 2005 - La vida secreta de las palabras, de Isabel Coixet.....74, **645**
- 2005 - Los dos lados de la cama, de Emilio Martínez-Lázaro.....619
- 2005 - Mal trago (Hard pill), de John Baumgartner.....99, 244
- 2005 - Malas temporadas, de Manuel Martín Cuenca.....145, 182, 228, 238, **646**
- 2005 - Männer, Helden, schwule Nazis, de Rosa Von Praunheim.....169, 260
- 2005 - Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro, de Alejandra Islas.....62, 254
- 2005 - Odete, de João Pedro Rodrigues.....280
- 2005 - Pasos, de Federico Luppi.....53, 163, **642**
- 2005 - Pisando fuerte (Kinky Boots), de Julian Jarrold.....70, **218**
- 2005 - Reinas, de Manuel Gómez Pereira.....644
- 2005 - Say Uncle, de Peter Paige.....60, **181**
- 2005 - Sin destino (Sorstalanság), de Lajos Koltai.....153
- 2005 - Sinfín, de Manuel Sanabria.....156, **649**
- 2005 - The Dying Gaul, de Craig Lucas.....231, 282
- 2005 - The Good Shepherd, de Lewin Webb.....243, 276
- 2005 - Third Man Out, de Ron Olivier.....188
- 2005 - Todo está iluminado (Everything Is Illuminated) de Liev Schreiber.....145
- 2005 - Torrente 3: El protector, de Santiago Segura.....236, **570**
- 2005 - Un amor por ocultar (Un amour à taire), de Christian Faure.....43, 83, 85, **179**, 276
- 2005 - Whole New Thing, de Amnon Buchbinder.....60, **193**
- 2006 - ¿Por qué se frotan las patitas?, de Álvaro Begines.....162, 238, **653**
- 2006 - Another Gay Movie, de Todd Stephens.....46
- 2006 - AzulOscuroCasiNegro, de Daniel Sánchez Arévalo.....54, **650**
- 2006 - Boy Culture, de Q. Allan Brocka.....166, 242
- 2006 - Chacun sa nuit, de Pascal Arnold.....277
- 2006 - Cielo dividido, de Julián Hernández.....190

- 2006 - Coffee Date, de Stewart Wade.....219
- 2006 - Cover Boy: La última revolución (Cover boy: L'ultima rivoluzione), de Carmine Amoroso.....145
- 2006 - Dead Man, de Jim Jarmusch.....153
- 2006 - Desde que amanece apetece, de Antonio del Real.....153, **655**
- 2006 - El mundo alrededor, de Álex Calvo-Sotelo....162, 238, **654**
- 2006 - El perfume, historia de un asesino (Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders), de Tom Tykwer.....151
- 2006 - Electroshock, de Juan Carlos Claver.....247
- 2006 - Férfiakt, de Károly Esztergályos.....60, **230**
- 2006 - Hijos (Sønner), de Erik Richter Strand.....235
- 2006 - Historia de un crimen (Infamous), de Douglas McGrath.....86, **184**
- 2006 - La buena voz, de Antonio Cuadri.....651
- 2006 - La distancia, de Iñaki Dorronsoro....182, 238, 276, **655**
- 2006 - La guerra de las bodas (Wedding Wars), de Jim Fall.....181
- 2006 - La hora fría, de Elio Quiroga.....280, **653**
- 2006 - La máquina de bailar, de Oscar Aibar.....84, **659**
- 2006 - Le ciel sur la tête, de Régis Musset.....163
- 2006 - Poltergay, de Eric Lavaine.....76, **220**, 280
- 2006 - Rag Tag, de Adaora Nwandu.....188
- 2006 - Raval, Raval..., de Antoni Verdaguier....162, 228, 276, **656**
- 2006 - Recortes de mi vida (Running with Scissors), de Ryan Murphy.....193, 248
- 2006 - Ronda nocturna, de Edgardo Cozarinsky.....243
- 2006 - Shock to the System, de Ron Olivier.....83, **188**
- 2006 - Shortbus, de John Cameron Mitchell.....289
- 2006 - Soap, de Pernille Fischer Christensen.....257
- 2006 - The Event, de Thom Fitzgerald.....282
- 2006 - Transamerica, de Duncan Tucker.....237, **257**
- 2006 - Tu vida en 65 minutos, de María Ripoll...162, **658**
- 2006 - Va a ser que nadie es perfecto, de Joaquín Oristrell.....162, **652**
- 2006 - Voces en la noche (The Night Listener), de Patrick Stettner.....85, **185**
- 2007 - XXY, de Lucía Puerzo.....173, 253, **661**
- 2007 - ¿Y tú quién eres?, de Antonio Mercero...154, **667**
- 2007 - Atasco en la Nacional, de Josecho San Mateo.....155, **667**
- 2007 - Autopsy, de Jérôme Anger.....277
- 2007 - Avant que j'oublie, de Jacques Nolot.....168, 289
- 2007 - Barcelona (un mapa), de Ventura Pons...208, **663**
- 2007 - Breakfast With Scot, de Laurie Lynd.....201
- 2007 - Chuecatown, de Juan Flahn.....260, 277, **664**
- 2007 - Clandestinos, de Antonio Hens...191, 238, 277, **663**
- 2007 - El hombre de arena, de José Manuel González-Berbel.....247, **666**
- 2007 - Garaje (Garage), de Leonard Abrahamson....44, 84, 279
- 2007 - King Size, de Patrick Maurin.....160, **166**
- 2007 - La León, de Santiago Otheguy.....76, 277
- 2007 - Lola, la película, de Miguel Hermoso.....157, **666**
- 2007 - Los testigos (Les témoins), de André Téchiné.....163, 282, 289
- 2007 - Más que un hombre, de Dady Brieva.....163
- 2007 - No basta una vida (Saturno contro), de Ferzan Ozpetek.....163, **281**
- 2007 - Os declaro marido y marido (I Now Pronounce You Chuck & Larry), de Dennis Dugan.....75, 217
- 2007 - Ruby Blue, de Jan Dunn.....62, **258**
- 2007 - Save Me, de Robert Cary.....250
- 2007 - Socket, de Sean Abley.....279
- 2007 - Spinnin', de Eusebio Pastrana....28, 54, 183, 200, **660**
- 2007 - Vida de familia, de Llorenç Soler....173, 183, 200, **665**
- 2007 - Voleurs de Chevaux, de Micha Wald.....277, **297**
- 2008 - Arizona Sky, de Jeff London y Jeffery London.....166
- 2008 - Between Love & Goodbye, de Casper Andreas.....172
- 2008 - Broken Fences, de Troy McGatlin.....277
- 2008 - Como los demás (Comme les autres), de Vincent Garenq.....203
- 2008 - Élève libre, de Joachim Lafosse.....235
- 2008 - En tu ausencia, de Iván Noel.....145, **667**
- 2008 - Fashion Victim, de Ben Waller.....183, **269**, 277
- 2008 - Fuera de carta, de Nacho G. Velilla.....53, **669**
- 2008 - Ice Blues, de Ron Olivier.....188
- 2008 - J'ai reve sous l'eau, de Hormoz.....243, 279, 294
- 2008 - La duda (Doubt), de John Patrick Shanley.....180
- 2008 - Los años desnudos. Clasificada S, de Félix Sabroso y Dunia Ayaso.....153, 157, **670**
- 2008 - Mi nombre es Harvey Milk (Milk), de Gus Van Sant.....85, **181**, 183, 277
- 2008 - Muñeca, de Sebastián Arrau.....159
- 2008 - On the Other Hand, Death, de Ron Olivier.....188
- 2008 - Otto; or, Up with Dead People, de Bruce LaBruce.....84, 132, **277**, 294
- 2008 - Patrik 1,5, de Ella Lemhagen.....202
- 2008 - Pedro, de Nick Oceano.....85, 282
- 2008 - Pretty/Handsome, de Ryan Murphy.....255
- 2008 - Rocknrolla, de Guy Ritchie.....163
- 2008 - Sexykiller, de Miguel Martí.....153, **670**
- 2008 - Soy un pelele, de Hernán Migoya.....669
- 2008 - Un altro pianeta, de Stefano Tummolini.....198
- 2008 - Un cuerpo en la nevera (Kvinnen i kjøleskapet), de Alexander Eik.....277
- 2008 - Un toque rosa (Touch of Pink), de Ian Iqbal Rashid.....164
- 2008 - Vil romance, de José Campusano.....267, 277
- 2009 - 7 minutos, de Daniela Fejerman.....678
- 2009 - Adopción, de David Lipszyc.....202
- 2009 - Agallas, de Andrés Luque y Samuel Martín Mateos.....238, 264, 277, **684**
- 2009 - Al final del camino, de Roberto Santiago.....147, **677**
- 2009 - Ander, de Roberto Castón.....28, **671**
- 2009 - Blutsfreundschaft, de Peter Kern.....60, **179**, 279
- 2009 - Broderskab, de Nicolo Donato.....180
- 2009 - Castillos de cartón, de Salvador García Ruiz.....679
- 2009 - Celda 211, de Daniel Monzón.....153, **683**
- 2009 - Contracorriente, de Javier Fuentes-León.....232, 281, 288
- 2009 - Diverso da chi?, de Umberto Riccioni Carteni.....161
- 2009 - Do Começo ao Fim, de Aluisio Abranches....205, 289
- 2009 - Einayim Petukhoth, de Einaym Pkuhot.....231
- 2009 - El cónsul de Sodoma, de Sigfrid Monleón...53, **93**, 196, 282, **679**
- 2009 - El cuarto de Leo, de Enrique Buchichio...190, 248
- 2009 - El retrato de Dorian Gray (Dorian Gray), de Oliver Parker.....267, 277, 294
- 2009 - El último verano de la Boyita, de Julia Solomonoff.....253
- 2009 - Gordos, de Daniel Sánchez Arévalo.....162, **675**
- 2009 - Handsome Harry, de Bette Gordon.....61, **181**
- 2009 - Il compleanno, de Marco Filiberti.....60, **230**, 288
- 2009 - La Mission, de Peter Bratt.....164
- 2009 - Le Roi De L'évasion, de Alain Guiraudie...199, 289
- 2009 - Lokas, de Gonzalo Justiniano.....221
- 2009 - Los abrazos rotos, de Pedro Almodóvar...135, **676**
- 2009 - Madre amadísima, de Pilar Távora.....67, 167, **682**
- 2009 - Mentiras y gordas, de Alfonso Albacete....28, 66, 279, **673**
- 2009 - Morrer como um homem, de João Pedro Rodrigues.....63, 256
- 2009 - Passenger Side, de Matt Bissonnette.....156
- 2009 - Philip Morris ¡te quiero! (I Love You Phillip Morris), de Glenn Ficarra.....89
- 2009 - Plan B, de Marco Berger.....161

2009 - Poniponchi, una chica cuasi perfesta, de Ivan G. Anderson.....	168, 208, 256, 683
2009 - Powder Blue, de Timothy Linh Bui.....	91 , 279
2009 - Prayers for Bobby, de Russell Mulcahy..	181 , 248, 279
2009 - Rückenwind, de Jan Krüger.....	292
2009 - Si la cosa funciona (Whatever Works), de Woody Allen.....	185
2009 - Stoic, de Uwe Boll.....	279, 299
2009 - Strella, de Panos H. Koutras.....	63
2009 - Un hombre soltero (A Single Man), de Tom Ford.....	280
2009 - Zombies of Mass Destruction, de Kevin Hamedani.....	221
2009 - Zombis nazis (Død snø), de Tommy Wirkola..	132
2010 - 18 comidas, de Jorge Coira.....	162, 691
2010 - BearCity, de Douglas Langway.....	169 , 289
2010 - Biutiful, de Alejandro González Iñárritu..	228, 238, 689
2010 - Carne de neón, de Paco Cabezas.....	256, 690
2010 - Dieta mediterránea, de Joaquín Oristrell.....	160, 674
2010 - El diario de Carlota, de José Manuel Carrasco..	147, 690
2010 - Jacuzzi al pasado (Hot Tub Time Machine), de Steve Pink.....	157
2010 - Pájaros de papel, de Emilio Aragón.....	183, 687
2010 - Pan negro (Pa negre), de Agustí Villaronga..	277, 687
2010 - Pequeñas mentiras sin importancia (Les Petits Mouchoirs), de Guillaume Canet.....	77
2010 - Release, de Darren Flaxstone y Christian Martin.....	277, 292
2010 - Strapped, de Joseph Graham.....	242, 292
2010 - Tengo algo que deciros (Mine vaganti), de Ferzan Ozpetek.....	163
2010 - Tensión sexual no resuelta, de Miguel Ángel Lamata.....	208, 225, 684
2010 - Todo lo que tú quieras, de Achero Mañas.....	208 , 685
2010 - Un funeral de muerte (Death at a Funeral), de Neil Labute.....	227 , 281
2011 - Christopher And His Kind, de Geoffrey Sax... ..	173
2011 - Juan de los muertos, de Alejandro Brugués..	154 , 277
2011 - La otra familia, de Gustavo Loza.....	203
2011 - Looking for Simon, de Jan Krüger.....	279
2011 - Mi último Round, de Julio Jorquera Arriagada..	280
2011 - Torrente 4: Crisis letal, de Santiago Segura....	571
2012 - Mixed Kebab, de Guy Lee Thys.....	164 , 289
2012 - Yossi, de Eytan Fox.....	61
2013 - Cuatro lunas, de Sergio Tovar Valverde....	169 , 289
2013 - Gerontophilia, del Bruce LaBruce.....	281, 293
2014 - El desconocido del lago (L'inconnu du lac), de Alain Guiraudie.....	84, 169 , 277, 289
2014 - El tercero, de Rodrigo Guerrero.....	160, 166 , 289
2014 - Obediencia perfecta, de Luis Urquiza.....	234
2014 - The Normal Heart, de Ryan Murphy.....	85 , 282
2014 - Torrente 5: Operación Eurovegas, de Santiago Segura.....	572

7.2 - Índice de gráficos

Gráfico 1: Un proceso de investigación circular, con tres frentes abiertos e interconectados.....	21
Gráfico 2: Disciplinas a tener en cuenta en nuestra investigación y principales conceptos que manejaremos.....	22
Gráfico 3: Escala sincrónica basada en tres factores, aplicada a el Bocas, de Parranda (1977).....	55
Gráfico 4: Escala diacrónica aplicada a Roberto Orbea, de El Diputado (1978).....	55
Gráfico 5: Formas de ejercer la violencia simbólica contra los disidentes sexuales.....	64
Gráfico 6: La matriz sexista y sus disidencias transgénero.....	68
Gráfico 7: Actos de habla que caracterizan el proceso de salida del armario.....	72
Gráfico 8: Principales defensas del yo que desarrollan las víctimas de los prejuicios homófobos.....	83
Gráfico 9: Estereotipos y rasgos de estereotipación.....	87
Gráfico 10: Tipología de personajes homo o bisexuales basado en diez factores.....	98
Gráfico 11: Modalidades de representación de la sexualidad entre hombres de acuerdo con cinco criterios.....	116
Gráfico 12: Variables que manejamos en relación a la película.....	311
Gráfico 13: Variables que manejamos a nivel del personaje.....	312
Gráfico 14: Variables que manejamos a nivel de las relaciones.....	316
Gráfico 15: Número de películas dirigidas al público general y de temática gay en quinquenios.....	693
Gráfico 16: Homofobia y homofilia.....	693
Gráfico 17: Numero de películas según género y subgénero.....	694
Gráfico 18: Evolución cronológica de las modalidades según la explicitud, en quinquenios.....	695
Gráfico 19: Evolución cronológica de las modalidades según la integración, en quinquenios.....	696
Gráfico 20: Evolución cronológica de las modalidades según la intención, en quinquenios.....	696
Gráfico 21: Evolución cronológica de las modalidades según la problematización, en quinquenios.....	697
Gráfico 22: Evolución diacrónica de las modalidades en cuanto al erotismo.....	698
Gráfico 23: Edades de los personajes.....	699
Gráfico 24: Porcentaje de profesiones asignadas a los personajes con identidad de género femenina.....	699
Gráfico 25: Estado civil y convivencia.....	700
Gráfico 26: Evolución en el empleo de los términos marica, homosexual y gay.....	701
Gráfico 27: Porcentaje de personajes homo y bisexuales de acuerdo a su puntuación en la escala Kinsey.....	702
Gráfico 28: Número de personajes que evolucionan hacia la homosexualidad y hacia la heterosexualidad.....	705
Gráfico 29: Autoconcepto de los personajes ubicados en las puntuaciones intermedias de la escala Kinsey.....	705
Gráfico 30: Porcentaje de personajes según su nivel de ocultación o armario.....	706
Gráfico 31: Porcentaje de identificación e identificación según la puntuación en la escala Kinsey de los personajes. .	709
Gráfico 32: Evolución cronológica en la positivización, la negativización y la ridiculización de los personajes en quinquenios.....	710
Gráfico 33: Porcentaje de personajes homo y bisexuales (Kinsey 1 a 6) según el destino que le asigna el relato.....	713
Gráfico 34: Porcentaje de desenlaces favorables y desfavorables a la experiencia homosexual.....	713

Gráfico 35: Análisis diacrónico de las relaciones según su duración.....	722
Gráfico 36: Número de relaciones según el grado de implicación.....	723
Gráfico 37: Número de relaciones según edad de los participantes.....	723
Gráfico 38: Número de relaciones según el nivel económico.....	724
Gráfico 39: Número de relaciones entre los caracteres más estereotipados.....	724
Gráfico 40: Diferencia porcentual entre las tres formas básicas de representación de las relaciones durante la dictadura y durante la monarquía parlamentaria.....	725
Gráfico 41: Número de relaciones en las que se representan las distintas prácticas sexuales.....	727
Gráfico 42: Número de relaciones según las combinaciones de sexo y amor.....	732